# شعرِ اقبال

## اقبال کے شعورِ تخلیق کا جائزہ

سید عابد علی عابد

بزمِ اقبال
کلب روڈ، لاہور

شعرِ اقبال
اقبال کے شعورِ تخلیق کا جائزہ
سید عابد علی عابد
بزمِ اقبال
کلب روڈ، لاہور

رب لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:


محمد ذوالقرنین حیدر: 3123050300-92+

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: 0120123 334 -92+

شعرِ اقبال

جملہ حقوق محفوظ

طبع دوم : جون ۱۹۷۷ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : احمد ندیم قاسمی
سیکرٹری بزم اقبال ، لاہور

طابع : محمد زرین خاں

مطبع : زرین آرٹ پریس ، ۶۱ - ریلوے روڈ ، لاہور

قیمت : ۳۵ روپے

# انتساب

ایم ایم شریف کے نام

حسن کا حسین اور فرحین بڑھاپا رنگین جوانی کو شرماتا ہے

کوئی ہم زباں تو ہوگا، کوئی رازداں تو ہوگا،
یہ غزل پڑھوں گا عابد سر بزم ارجمنداں،

سید عابد علی عابد

# پیش لفظ

اس تالیف کے متعلق صرف یہ کہنا مطلوب ہے کہ جن دوستوں اور عزیزوں نے اس سلسلے میں اعانت فرمائی ہے ان کا شکریہ ادا نہیں کیا جا سکتا ، تاہم ان کے نام بہ ہزار گونہ عقیدت لیے جا سکتے ہیں ۔

شریف صاحب کا نام تو طراز عنوان ہے ۔ محبوب صدیقی نے اس کتاب کا مسودہ لکھا ، صاف کیا اور جب راقم السطور بہت مایوس ہوا کہ یہ کام میرے بس کا نہیں تو انھوں نے میری ہمت بندھائی ۔ ان کی مدد کے بغیر یہ کتاب لکھی ہی نہ جا سکتی تھی ۔ کریم احمد خاں صاحب نے بہت مفید مشورے دیے (جو مصالح پر مبنی تھے) ۔ ان کے تعاون اور ان کے خلوص کا ذکر کرنے سے خود مجھی کو خوشی ہوتی ہے ۔

سیّد عابد علی عابد

# فہرس

## جزو اول



## جزو دوم

مضامین — صفحات

## جزو سوم

## اقبال کے شعورِ تخلیق کا ابلاغ و اظہار



☆ ☆ ☆

# جزو اول

# پس منظر

## (۱)

برِعظیم ہند و پاکستان میں اٹھارھویں صدی عیسوی کے وسط سے لے کر بیسویں صدی عیسوی کے وسط تک جو دو سو سال گزرے ہیں ان کی سیاسی اہمیت کے رموز کم و بیش اس برِعظیم کے رہنے والوں کی نگاہوں سے باہتمام مخفی رکھے گئے ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انھی دو صدیوں کے پہلے حصے میں فرنگی اقوام نے بالعموم اور انگریزوں نے بالخصوص مسلمانوں کے اقتدار کو ، جو مغل شہنشاہیت کی صورت میں قائم تھا ، مختلف سیاسی حربوں سے کام لے کر بتدریج اس قدر کمزور کر دیا کہ انیسویں صدی کے وسط میں اس خانوادے کا آخری حکمران فرد شاہِ شطرنج بن کر رہ گیا ۔

اٹھارھویں صدی کے آغاز میں صورت یہ تھی کہ کابل سے لے کر راس کماری تک اورنگ زیب کی سیاست و سطوت کے بادل ہندوستان کے طول و عرض پر چھائے ہوئے تھے ۔ ابھی اس کی وفات پر مشکل سے ڈیڑھ سو سال ہی گزرے تھے کہ صورت ہی دگرگوں ہوگئی ۔ بہادر شاہ ظفر نے جب زندگی کو خیرباد کہا تو ان تمام وسیع علاقوں میں ، جو اس کے باپ دادا کی میراث تھے، اسے دو گز زمین کا ٹکڑا بھی میسر نہ آیا ۔ مغلوں کے آخری فرمانروا کا جسمِ خاکی ایک اجنبی ملک میں مدفون ہوا ۔ بہ الفاظِ دیگر انگریزی سیاست نے یہ بھی گوارا نہ کیا کہ آخری مغل فرمانروا کی قبر ہندوستان کے کسی حصے میں ہو ؛ مبادا وہ جسمِ نحیف جو انگریز حکمرانوں کا حریف تھا ، مرنے کے بعد اس ملک کے لوگوں کی عقیدت

اور محبت کا محور و مرکز بن جائے ۔ مغربی سیاست کا یہ اندازِ خاص اُس سلوک میں بھی جھلکتا ہے جو لارڈ کچنر نے مہدی سوڈانی کے جسدِ خاکی سے روا رکھا ۔ طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ۱۷۰۷ع سے ، کہ سنہ وفات اورنگ زیب ہے ، ۱۸۵۷ع تک ، کہ برطانوی سیاست کی کامرانی کا سال ہے ، ہندوستان میں ایسا کیا انقلاب برپا ہو گیا تھا کہ ڈیڑھ سو سال کے قلیل عرصے میں مغلوں کے اقتدار نے انتہائے زوال تک کے تمام مراحل اس تیزی سے طے کر لیے ۔

انگریز مورخوں نے اور اُن مصنفوں نے ، جو انگریزی سیاست اور تعلیم کے طلسم میں اسیر تھے ، اس سوال کا جواب یہ دیا ہے کہ اورنگ زیب کی حکمتِ عملی سلطنت کے زوال کا باعث بنی ۔ ضمناً ایرانی اور تورانی اختلافات کا ذکر بھی کر دیا گیا ہے ۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اورنگ زیب کے جانشین نا اہل ، کمزور اور سیاست کے رموز سے بے خبر تھے ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ملک کے مختلف حصوں میں خود مختار ریاستیں قائم ہو گئیں جو بر بنائے ضرورت و مصلحت دہلی کے مغل بادشاہ کو ہندوستان کا فرمانروا تسلیم کرتی تھیں ۔[۱]

اس میں کوئی شک نہیں کہ مسلمانوں کے زوال کا اصلی باعث انھی خود مختار سلطنتوں کا قیام تھا ۔ لیکن جو بات جانِ سخن تھی ، انگریز مورخوں اور انگریزی سلطنت کے ہواخواہوں نے اسی کا ذکر اس سلسلے میں نہیں کیا بلکہ اس بات کو باہتمام پڑھنے والوں کی نظروں سے مخفی اور مستور رکھنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ اصل سوال یہ ہے کہ ہندوستان کے طول و عرض میں جو خود مختار فرمانروا اپنی

---

۱- ہندوستان کی مختصر تاریخ (انگریزی) تالیف مورلینڈ و چیٹر جی ، دوسرا ایڈیشن ، لانگ مین گرین ۱۹۴۵ع ۔ کیمبرج تاریخ ہندوستان ۔ رودِ کوثر : شیخ محمد اکرام ، تاج آفس بمبئی ایڈیشن — فاضل مولف نے زوالِ حکومت کے اسباب کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاہِ دہلی میں اتنی سکت باقی نہ رہی کہ خود مختار صوبے داروں اور دوسرے دشمنوں کا مقابلہ کر سکے ۔ چنانچہ بنگال میں علی وبردی خاں ، دکن میں نظام الملک اور اودھ میں سعادت علی خاں خود مختار ہو گئے ۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ دراصل دہلی کی اسلامی حکومت ۱۷۸۸ع میں ہی ختم ہو گئی تھی جب غلام قادر روہیلہ نے شاہ عالم کو اندھا کیا تھا اور مرہٹوں کی مدد سے دوبارہ تخت نشین ہوا تھا ۔

ریاستیں قائم کر کے بیٹھ گئے تھے انہیں کس کی مدد حاصل تھی ؟ کس کی شہ پا کر وہ شاہِ دہلی سے سرتابی کرنے کا اقدام کر سکے تھے ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ کم و بیش تمام خود مختار یا نیم خود مختار سلطنتوں کے اصلی موسس خود انگریز تھے ۔ یہ ریاستیں یا انگریزوں کی شہ پر قائم ہوئیں یا اُن کی مدد سے قائم رہیں ۔ کلائیو سے لے کر لارڈ ویلزلی تک تمام انگریز مدبّروں نے یہ بات ملحوظِ خاطر رکھی تھی کہ اس ملک میں مسلمانوں کے استیصال کے ایسے طریقے اختیار کیے جائیں جو بظاہر مہلک معلوم نہ ہوں ۔ مغلوں کا وحدانی اسلوبِ حکومت مضبوط مرکزی نظم و نسق کا تقاضا کرتا تھا ۔ انگریزوں نے اسی مرکزی نظم و نسق کو کمزور کرنے کے لیے متعدد خود غرض اور قسمت آزما امیروں کو شہ دی کہ وہ مختلف علاقوں میں اپنی سلطنتیں قائم کریں ۔ انگریزوں کو معلوم تھا کہ جب کسی علاقے میں خود مختار یا عملاً خود مختار حکومت قائم ہو جاتی ہے تو کم از کم اس علاقے کی رعایا کی عقیدت اور وفاداری کا محور طبعاً وہی شخص ہو جاتا ہے جو سلطنت کا موسس ہو ۔ ان حالات میں ہندوستان کا فرمانروا یعنی مغل بادشاہ ایک سیاسی تصور کی سی حیثیت اختیار کر لیتا ہے ۔ پھر رفتہ رفتہ نئی ریاست کے تمدنی اور معاشرتی خطوط ابھرنے لگتے ہیں ۔ مرکز سے کٹ جانے کی وجہ سے ثقافتی اور لسانی اختلافات پیدا ہو جاتے ہیں اور بتدریج نئی ریاست کے لوگوں کے دلوں میں مرکزی فرمانروا کی عقیدت کا نشان بھی باقی نہیں رہتا ۔

انگریزوں نے مغلوں کے مقبوضات کو جس طرح مختلف علاقوں میں بانٹ دیا تھا اس کی تفصیل آگے آتی ہے ، لیکن اس مرحلے پر یہ بات بھی ملحوظ رہنی چاہیے کہ نئی قائم شدہ ریاستوں میں جہاں کوئی فرمانروا یا حاکم اتفاق سے انگریزوں کو خطرناک معلوم ہوتا تھا اسے فوراً کچلنے کے منصوبے بنائے جاتے تھے ۔ اس سے یہ معلوم ہو گا کہ انگریز نئی ریاستوں کے دراصل دوست نہ تھے ، وہ ان ریاستوں کے وجود کو صرف اُس وقت تک اور اس حد تک برداشت کرتے تھے جب تک ان کا قیام بالواسطہ یا بلاواسطہ مغلوں کے اقتدار کو کمزور کرتا تھا یا بالفاظِ دیگر مسلمانوں کی سیاسی وحدت کو پارہ پارہ کرتا تھا ۔ اب یہ بات کھول کر کہہ دینے میں کوئی حرج نہیں کو ہندوستان میں خود مختار ریاستوں کا قیام مسلمانوں کے سیاسی انتشار اور تمدنی افتراق کا نہایت کامیاب ذریعہ

تھا ۔ انگریزوں نے اسی اندرونی افتراق اور انتشار کے اسباب مہیا کیے اور یہی انتشار و افتراق در اصل برعظیم ہند و پاکستان میں مسلمانوں کی طاقت کے زوال کا اصلی اور صحیح محترک ہے ۔

مغلوں کی مرکزی حکومت کے زوال کے بعد مورلینڈ کے الفاظ میں ہندوستان کے نقشے کی صورت ہی تبدیل ہو گئی ۔ دکن میں نظام الملک اور ارکاٹ کے نواب عملاً خود مختار ہو گئے ۔ کرناٹک سے مغرب کی طرف میسور میں حیدر علی نے اپنی سلطنت قائم کی ، بنگال اور بہار میں مغلوں کا اثر برائے نام باقی رہ گیا ، اودھ میں نوابانِ اودھ کو عروج حاصل ہوا ، اسی طرح فرخ آباد اور روہیلکھنڈ میں بھی عملاً خود مختار ریاستیں قائم ہو گئیں ۔ ۱۷۳۹ع کے بعد پنجاب ، سندھ اور کابل کا شمار ایرانی مقبوضات میں ہونے لگا ۔ دہلی سے جنوب مغرب کی طرف راجپوتوں اور مرہٹوں نے اپنی بالادستی قائم کر لی ۔[1]

انگریزوں نے اسلامی طاقت کے انتشار سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ۔ ان کی حکمت عملی یہ تھی کہ خود مختار اسلامی ریاستوں کو یا تو باہم برسر پیکار رکھا جائے اور خود محض تماشا دیکھنے پر اکتفا کیا جائے یا چند ریاستوں کو اپنے ساتھ ملا کر اور انھیں طرح طرح کے سبز باغ دکھا کر دوسری ریاستوں کے خلاف صف آرا ہونے کی ترغیب دی جائے ۔ مقصد دونوں صورتوں میں ایک ہی تھا یعنی اس برعظیم میں اسلامی اقتدار کا استیصالِ کلی ۔

میسور میں اور اودھ میں جو کچھ ہوا اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ انگریزی حکمتِ عملی کے اصلی خد و خال کیا تھے ۔ جب حیدر علی نے پہلے میسور میں اقتدار حاصل کیا تو انگریزوں نے اسے اپنا حلیف بنانا چاہا تاکہ فرانسیسیوں کے خلاف بوقتِ ضرورت انھیں مناسب مدد مل سکے ۔ لیکن جب انھیں معلوم ہوا کہ حیدر علی اور اس کا لڑکا سلطان شہید ٹیپو سلطان دونوں انگریزی سیاست کے پیچ و خم سے باخبر ہیں تو انہوں نے نظام کو اور مرہٹوں کو سلطنتِ خداداد میسور کے خلاف ابھارا اور میسور کی لڑائیاں اُس وقت تک جاری رہیں جب تک ہمسایہ اسلامی ریاستوں کی بے تدبیری اور اپنوں کی غداری

---

۱۔ مختصر تاریخِ ہندوستان : مورلینڈ ۔

سلطان شہید کی سلطنت کے پارہ پارہ ہو جانے کا باعث نہ بن گئی۔[۱] مولانا غلام رسول مہر نے اپنے ایک مقالے میں سر ٹامس منرو کے ایک طویل بیان کا اقتباس نقل کیا ہے[۲] : ''ہو سکتا ہے کہ نظام کی مسند پر کوئی قابل حکمران آ بیٹھے ۔ ہو سکتا ہے کہ مرہٹے کسی وقت اکٹھے ہو جائیں ۔ یہ دونوں طاقتیں ٹیپو جیسے حکمران سے مل جائیں تو انگریزوں کو ہندوستان سے خارج کر دینا غیر ممکن نہ رہے گا ۔ یہ سب لوگ انگریزی علاقے آپس میں بانٹ لیں گے ۔ ایسی صورتِ حالات سے بچنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ ٹیپو سلطان کو تباہ کر دیا جائے ۔''

اس اقتباس میں یہ فقرہ کتنا عبرت ناک ہے کہ ''ہو سکتا ہے کہ نظام کی مسند پر کوئی قابل حکمران آ بیٹھے ۔'' مراد یہ ہے کہ انگریز اس بات سے بخوبی آگاہ تھے کہ نظام انتظامی امور میں کتنی ہی قابلیت کا ثبوت کیوں نہ دے سیاسی اعتبار سے اسے ناقابل ہی سمجھا جائے گا کہ وہ انگریزوں کے ساتھ مل کر ایک ایسی مسلمان سلطنت کا تیا پانچا کرنے پر آمادہ ہے جو انگریزوں کو ہندوستان سے بآسانی نکال سکتی تھی ۔ کون کہہ سکتا ہے کہ اگر نظام ٹیپو سلطان کے ساتھ مل جاتا تو آج ہندوستان کے نقشے کی صورت کیا ہوتی ۔

اودھ میں انگریزوں کی حکمتِ عملی کے رموز و اسرار خود اودھ کے ان نوابوں سے بھی پوشیدہ نہ تھے جو ان کے دست نگر تھے ۔ پہلے شجاع الدولہ کے زمانے میں انگریزوں نے شجاع الدولہ کی تالیفِ قلب کی لیکن جب میر قاسم عالی جاہ والیٔ بنگالہ نے میر جعفر کی مسند نشینی کے بعد شجاع الدولہ سے مدد مانگی تو انگریزوں نے بکسر کے مقام پر نہ صرف شجاع الدولہ کو شکست دی بلکہ صلح کی شرائط بھی ایسی تجویز کیں جن کی رو سے اودھ میں درحقیقت انگریزوں کی عمل داری قائم ہو گئی (۱۷۶۴ع) ۔[۳] شجاع الدولہ کی دل شکستگی اور حرمان کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ نفسیاتی طور پر انگریزوں سے جنگ آزما ہونے کا

---

۱۔ تاریخِ سلطنتِ خداداد : محمود بنگلوری ، ۱۹۳۴ع ، بنگلور ۔
۲۔ ٹیپو سلطان : قومی کتب خانہ لاہور ، ۱۹۵۰ع ۔
۳۔ مختصر تاریخ ہندوستان : مورلینڈ ۔

اہل ہی نہ رہا ۔ انگریزوں نے صلح نامے میں ایک شرط یہ بھی لکھوائی کہ نواب[1] پینتیس ہزار فوج سے زیادہ نہ رکھے گا ۔ اس میں پیادہ ، سوار ، چپڑاسی ، توپ خانہ سب آ گیا ۔

شجاع الدولہ نے مجبوراً اس شرط کی پیروی کی اور مایوسی کے سے عالم میں زندگی بسر کرنی شروع کر دی ۔ انگریزوں نے اس کی تالیفِ قلب کے لیے اسے حافظ رحمت خاں (روہیلکھنڈ) سے بھڑا دیا ۔ روہیلوں کو شکست ہوئی اور حافظ رحمت خاں شہید ہوئے ۔ یہ ۱۷۷۴ء کا واقعہ ہے ۔

شجاع الدولہ کی وفات کے بعد ''انگریزوں نے بڑی ہوشیاری کے ساتھ اپنے دخل دہی کے حقوق کو بڑھانا شروع کیا اور آصف الدولہ کو اس بات پر آمادہ کر لیا کہ فوجی اصلاح سے بے خبر ہو کر دوسرے مشاغل سے جی بہلائے ۔ وہ اپنے مغربی دوستوں کے اطاعت کیش دوست تھے جو ان کے اشاروں پر چلتے اور ان کے مشوروں کے آگے کسی کی نہ سنتے ۔ وہ عیش و عشرت میں مصروف ہوگئے ۔ اس خلوصِ عقیدت کے صلے میں انگریزوں نے روہیلکھنڈ پر ان کا قبضہ کرا دیا ۔''[2]

یہاں بھی یہ فقرہ بڑا عبرت انگیز ہے کہ ''اس خلوصِ عقیدت کے صلے میں روہیلکھنڈ پر ان کا قبضہ کرا دیا ۔'' انگریزوں کے تدبّر اور فراست کی داد دیے بغیر چارہ نہیں کہ ایک مسلمان فرمانروا سے دوسری اسلامی سلطنت کو برباد کرا دیا ، خود بے قصور ٹھہرے ۔ روہیلکھنڈ کا کانٹا بھی نکل گیا کہ آصف الدولہ کی مقبوضات دراصل انگریزوں کی مقبوضات تھیں اور خود آصف الدولہ کی تالیفِ قلب بھی ہوگئی کہ میں اپنی سلطنت کی توسیع کر رہا ہوں ۔

حقیقت یہ ہے کہ نوابانِ اودھ کے رسوخ اور اقتدار کے بڑھانے کی اصل وجہ یہ تھی کہ مرہٹوں کی مقبوضات کی سرحد پر ایک قوی اسلامی سلطنت قائم ہو جائے جس سے انگریز حسبِ ضرورت اور حسبِ منشا مرہٹوں کی سرکوبی کا کام لے سکیں یا انہیں اپنے ساتھ ملانے کے لیے سیاسی مہرے کے طور پر استعمال کر سکیں ۔ ایک مقصد یہ بھی تھا کہ شمالی ہندوستان کے مسلمان دوگروہوں میں

---

۱۔ نجم الغنی : تاریخ اودھ ، جلد دوم ، ۱۹۱۹ء ، لکھنو ۔
۲۔ مضامینِ شرر : ''گذشتہ لکھنو'' لاہور ۔

بٹ جائیں ؛ ایک وہ جو مغل فرمانروا کی وفاداری کا دم بھرتے ہوں اور دوسرے وہ جو نوابانِ اودھ ہی کو شمالی ہندوستان کا اصل فرمانروا تسلیم کرتے ہوں۔

نوابانِ اودھ کو انگریز رفتہ رفتہ مغل فرمانرواؤں کا مدِ مقابل بنا دینا چاہتے تھے۔ مقصد یہ تھا کہ عام لوگوں کا ردِ عمل دیکھا جائے۔ عہد اکبر شاہ ثانی (۱۸۰۶-۱۸۳۷ع)[۱] کے عہدِ حکومت ہی میں انگریزوں نے یہ طے کر لیا تھا کہ دہلی کی بساطِ سیاست پر مغلوں کا جو شاہِ شطرنج بیٹھا ہے اسے اٹھا دیا جائے۔ لیکن ایسا قدم اٹھانے سے پہلے انگریزی سیاست نے مناسب سمجھا کہ اکبر شاہ ثانی کو برائے نام جو اقتدار حاصل ہے اس پر بھی ایک مہلک ضرب لگائی جائے اور دیکھا جائے کہ عوام پر اس کا ردِ عمل کیا ہوتا ہے۔ چنانچہ ۹ اکتوبر ۱۸۱۹ع کو طے ہوا کہ نواب غازی الدین حیدر فرمانروائے اودھ کو بادشاہ کا لقب عطا کیا جائے۔ ''بادشاہ کا لقب ابوالمظفر معزالدین شاہِ زمن غازی الدین حیدر مقرر ہوا اور بزمِ جشنِ جلوس منعقد ہوئی۔''[۲]

نجم الغنی کی ''تاریخ اودھ'' فرمانروایانِ اودھ کی مجالسِ عشرت اور محافلِ لہوولعب کے ایسے رنگین اور مفصل نقشے کھینچتی ہے۔ کہ یہ گمان ہوتا ہے کہ انگریزوں نے یہ کتاب الحاقِ اودھ کے بعد اس لیے لکھوائی تھی کہ واجد علی شاہ رنگیلے پیا جانعالم کی معزولی کا جواز ثابت کیا جا سکے۔ لیکن صداقت کسی نہ کسی طرح ظاہر ہو کر ہی رہتی ہے۔ نجم الغنی، غازی الدین حیدر کے بادشاہ ہونے کے متعلق خود لکھتے ہیں کہ جب غازی الدین حیدر کی درخواست بریں مضمون گورنر جنرل کی کونسل میں پیش ہوئی کہ مجھے بادشاہ کا لقب عطا کیا جائے[۳] تو کونسل کے ارکان میں اختلاف پیدا ہو گیا۔ نجم الغنی لکھتے ہیں :

''دوسرے فریق کی دلیل یہ تھی . . . کہ اس امر میں نواب کو اجازت

---

۱- ''طبقاتِ سلاطینِ اسلام'' عباس اقبال، تہران، ۱۳۱۲ شمسی۔

۲- ''تاریخ اودھ'' نجم الغنی، جزو چہارم۔

۳- کیسی حیرت انگیز بات ہے کہ نوابانِ اودھ بادشاہ کا لقب حاصل کرنے کی بجائے انگریزوں سے اس کے عطا کرنے کی درخواست کریں۔ گویا بادشاہت انگریزوں کی مٹھی میں ہے۔ جسے انگریز بادشاہ کر دیں وہی بادشاہ ہو جاتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ نوابانِ اودھ کی وارداتِ ذہنی کی کیفیت یہ تھی کہ بادشاہت کو بھی ایک خطاب تصور کرتے تھے۔

دینا سراسر مصلحت کے موافق ہے . . . اودھ کی ریاست تمام ہندوستان میں وزارت مانی جاتی تھی - تمام ہندوستانیوں کے دل متنفّر ہو جائیں گے کہ اپنے بادشاہ کو کمزور پا کر اپنے رتبے سے بڑھ کر قدم رکھا ہے اور اس صورت میں سردارانِ ہندوستان کی طرف سے سازش کا اندیشہ جاتا رہے گا . . . اور یہ کام نواب کا فتنہ و فساد کا احتمال رکھتا تو روکنے کے قابل ہوتا بلکہ یہ تو ایک قسم کے لہو و لعب اور عیش و عشرت کی شاخ ہے - پس یہ کام سرکار کمپنی کے لیے عین مصلحت ہے کیونکہ جس قدر عیش و عشرت میں مبتلا ہوں ، روکنا اس سے مقتضائے دانائی کے خلاف ہے ۔"[1]

تاریخ شاہد ہے کہ نوابانِ اودھ شاہانِ اودھ بن گئے اور کسی شخص نے احتجاج نہ کیا - اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ کمپنی کے ہوتے ہوئے ان دنوں شاہ کی یا شاہ کے خطاب کی کیا حیثیت یا وقعت تھی -

بہادر شاہ ظفر کے عہدِ حکومت میں (۱۸۳۷ع — ۱۸۵۷ع)[2] یہ طے ہو گیا تھا کہ بادشاہ کو جتنا ذلیل کیا جا سکتا ہے کر دیا جائے تا آنکہ جب اسے معزول کیا جائے تو لوگوں کو نہ کوئی تعجب ہو اور نہ کوئی افسوس - دربار دہلی میں جو انگریزی ریزیڈنٹ متعین تھے ان کے بدلتے ہوئے رویے کے متعلق ظفر نے اکثر اشعار میں اپنے دل کی بھڑاس نکالی ہے -[3]

۱۸۵۰ع کے بعد انگریز اپنے آپ کو اس کے لیے تیار پاتے تھے کہ برعظیم میں مسلمانوں کے اقتدار کا قلع قمع کر دیں - پہلے شاہانِ اودھ پر نظرِ التفات مبذول ہوئی - جیسا کہ نجم الغنی کے بیانات سے معلوم ہوتا ہے ، ان کے لیے قصداً عیش و عشرت اور لہو و لعب کے اسباب مہیا کیے گئے اور پھر ایک

---

۱- نجم الغنی : تاریخ اودھ ، حصہ چہارم -
۲- طبقاتِ سلاطینِ اسلام -
۳- بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی
جیسی اب ہے تری محفل کبھی ایسی تو نہ تھی
چشم قاتل مری دشمن تھی ہمیشہ لیکن
جیسی اب ہو گئی قاتل ، کبھی ایسی تو نہ تھی

افسر تحقیقات کے لیے مقرر کیا گیا کہ اودھ کی بدانتظامی کی تفصیلات سپردِ قلم کرے اور اس کے سدباب کی مناسب تجاویز پیش کرے۔[1] تجویز پیش ہوئی اور طے یہ ہوا کہ واجد علی شاہ کو معزول کر دیا جائے۔ شرر نے ٹھیک لکھا ہے کہ اودھ کی سلطنت کے زوال کا بار غریب واجد علی شاہ پر ڈال دینا محققانہ مذاق کے خلاف ہے۔[2] یہ درست ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریزوں نے حالات و اسباب ہی ایسے پیدا کر دیے تھے کہ اودھ کے کسی فرمانروا کا عیش و عشرت کے سوا اور کسی شغل میں مصروف ہونا ناممکن ہو گیا تھا۔ معزولی کا سال ۱۸۵۶ع ہے۔ تاریخ ہجری اس مصرعے سے برآمد ہوتی ہے: ع

لکھنؤ شد خراب واویلا

اور تاریخِ عیسوی اس مصرعے سے: ع

سعادت رفتہ از نجمِ سعادت

معزولی کے بعد گورنر جنرل کے حکم سے "جو اشتہار ہر تھانے پر لگایا گیا تھا" اس میں درج تھا کہ ملک اودھ کی رعایا برباد ہو رہی ہے، فوج تنخواہ سے محروم ہے، آئین و عدل کا نام و نشان نہیں، ڈاکوؤں کے غول علاقوں کو برباد کرتے ہیں۔ سرکار انگریزی ان خرابیوں اور برائیوں کی زیادہ متحمل نہیں ہو سکتی، اور اب اس کے سوا کوئی صورت نہیں رہی کہ ملک اودھ کا تمام انتظام ہمیشہ کے لیے سرکار کمپنی کے سپرد کر دیا جائے۔[3]

اتنی بڑی سلطنت مسلمانوں کے ہاتھ سے نکل گئی لیکن حالات ایسے پیدا ہو چکے تھے کہ نہ کسی نے احتجاج کیا، نہ افسوس۔

اگرچہ اُنیسویں صدی میں بالعموم برعظیم ہند و پاکستان کے مسلمان سخت اقتصادی بدحالی کا شکار تھے، لیکن کہیں کہیں ایسے لوگ بھی موجود تھے جو ناخوشگوار ماحول کے باوجود سیاسی سوجھ بوجھ سے بہرہ یاب تھے۔ کچھ ان کی کوششوں کی وجہ سے اور کچھ دیگر اسباب کے باعث ۱۸۵۷ع میں آخر وہ ہنگامہ برپا ہوا جسے انگریز مورخ "بغاوت" اور "غدر" کہہ کر خوش ہوتے ہیں

---

۱۔ نجم الغنی: تاریخ اودھ، جزو پنجم۔
۲۔ شرر: گذشتہ لکھنؤ۔
۳۔ نجم الغنی: تاریخِ اودھ، جلد پنجم۔

اور جسے مسلمان جنگِ آزادی کا نام دیتے ہیں ۔ سرسید کے خیال میں یہ "بغاوت" ایک ہندوستان گیر تحریک کا نتیجہ تھی ۔ چنانچہ اُنھوں نے اس کے اسباب سے بحث کرتے ہوئے اسے ''بغاوتِ ہند'' قرار دیا ہے ۔ بہادر شاہ ظفر نے اس تحریک میں کیا حصہ لیا ، یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے ، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ جو لوگ انگریزوں کے خلاف صف آرا تھے ان کے گروہ میں شامل ہو جانے کے بعد ظفر نے اور اس کی اولاد نے شاہانہ تمکنت اور وقار سے کام لیا ۔ وہ جلال جو مغل شہزادوں کو زندگی میں نصیب نہ ہوا تھا ، شہادت کی موت نے ان کو عطا کر دیا ۔[۱]

## (۲)

اس میں کوئی شک نہیں کہ جب مغلوں کی سلطنت رو بہ زوال ہوئی تو ساتھ ہی معاشرتی ، تمدنی ، اقتصادی اور ثقافتی انحطاط بھی شروع ہو گیا ۔ محمد شاہ (۱۷۱۹ء — ۱۷۴۸ء)[۲] کے عہدِ حکومت میں نواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں سالار جنگ خانِ دوراں ۱۱۵۱ھ میں دہلی پہنچا ۔ جب نادر شاہ نے دہلی پر حملہ کیا ہے تو نواب ذوالقدر بہ نفس نفیس اس شہر میں موجود تھا ۔ اس نے ''مرقع دہلی'' کے نام سے فارسی میں ایک کتاب لکھی ہے جس میں محمد شاہ کے عہد کی دہلی کا نقشہ بڑی تفصیل سے کھینچا ہے ۔[۳]

مقاماتِ متبرکہ کا ذکر کرتے ہوئے میرن کا نام لیا ہے ۔ یہ میرن ایک صاحب صادق علی خاں تھے جو میر جعفر علی خاں ناظمِ بنگالہ کے فرزند[۴] ارجمند

---

۱۔ داستانِ غدر ، ظراز ظہیری ، اکادمی پنجاب ، لاہور ۱۹۵۲ء ۔
''نوبت پنج روزہ'' یا ''وداع ظفر'' : راشد الخیری دہلی ۔ ''دہلی کی آخری بہار'' راشد الخیری ، دہلی ۱۹۳۵ء ۔ مغلوں کی شفق خونی (انگریزی) : سپیر ، کیمبرج ، ۱۹۵۱ء ۔ دہلی کی آخری سانس : حسن نظامی ، دہلی ۔
۲۔ طبقاتِ سلاطینِ اسلام ۔
۳۔ ''دہلی بارھویں صدی ہجری میں'' : تاج پریس حیدر آباد دکن ، تالیف حکیم سید مظفر حسین ۔
۴۔ ''دہلی بارھویں صدی ہجری میں'' ، ص ۳۰ ۔

تھے ۔ ان کے ہاں مہینے کی گیارھویں تاریخ کو ایک محفل منعقد ہوتی تھی ۔ حکیم سید مظفر حسین ، نواب ذوالقدر کی زبانی اس محفل کا ذکر یوں کرتے ہیں :

''یہ محفل نامبردہ کے مکان پر ہر مہینہ کی گیارھویں تاریخ منعقد ہوتی ۔ ہر قسم کے تکلفات اور اسبابِ آرائش سے زینت دی جاتی ۔ مہمانوں کی خاطر و تواضع خاص طور سے خاطر خواہ کی جاتی ۔ تمام شہر کی زہرہ جبیں نامور طوائفیں اور امارد ہائے رنگیں کے ہجوم سے موصوف کا مکان گویا نمونۂ بہشتِ شداد بنا رہتا تھا ۔ غرض اس محفل کا مرقع کھینچتے ہوئے اولاً میرن کی منکسر مزاجی ، وسعتِ اخلاق ، کثرتِ تواضع ، مہمان نوازی ، سلیقۂ بزم آرائی ، اربابِ رقص و نشاط سے ربط و ضبط ، حسینوں ، مہ جبینوں کی تسخیر اور اس خصوص میں موصوف کی رسوائی اور وزیر الممالک کے مزاج میں درخور اور رسوخ پانے کا اظہار کرتے ہوئے وزیر الممالک کی بادہ خواری اور حسن پرستی کا صاف صاف الفاظ میں تذکرہ کیا ہے ۔''[۱]

اصل کتاب کا مطالعہ کرنے سے پتا چلتا ہے کہ میرن کی محفل کا ذکر مشائخ کے ذکر کے سلسلے میں آیا ہے ۔[۲] مشائخ کی محفل کا یہ حال تھا تو عام لوگوں کی کیا حالت ہوگی ، اس کا آسانی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔

دہلی میں اکبر کے عہد میں ایک سرائے تعمیر ہوئی تھی جسے ''سرائے عرب'' کہتے تھے ۔ ربیع الاول کی بارھویں کو یہاں مولود کی محفل منعقد ہوتی تھی ۔ محمد شاہ کے عہد تک یہ مقام عربوں ہی کی بود و باش کے لیے مخصوص تھا ۔ نواب صاحب اس محفل کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''شوقین مزاج بھی ملیحانِ عرب کی نظارہ بازی کے لیے حاضر ہوتے ہیں ۔''[۳]

اربابِ طرب کا ذکر کرتے ہوئے نواب صاحب نے جہاں مختلف ساز نوازں کا ذکر کیا ہے وہاں نقالوں ، امردوں اور طوائفوں کا بھی ذکر موجود ہے ۔

---

۱۔ ''دہلی بارھویں صدی ہجری میں'' ، ص ۳۲ ۔
۲۔ اصل کتاب ، ص ۲۵ ۔
۳۔ اصل کتاب ، مقدمہ ، ص ۳۲ ۔

فاضل مولف کا یہ فقرہ شنیدنی ہے :

قابلِ لحاظ یہ امر ہے کہ جو بھی جس فن کا ماہر ہے وہ اس فن میں کامل اور یگانۂ روزگار ہے ۔ مثلاً ایک طوائف کے حالات میں لکھا ہے کہ جب محفل میں آتی ، پاجامہ نہیں پہنتی تھی ، بجائے اس کے . . . بدن کو اس خوبی سے رنگتی اور نقش و نگار سے آراستہ کرتی گویا گلبدن یا کمخواب کا پاجامہ پہنے ہوئے ہے ۔"[1]

سلطانہ امرد کا ذکر کرتے ہوئے نواب صاحب لکھتے ہیں کہ :

"سبزہ رنگ تھا ، بارہ سال عمر تھی مگر رقاصی میں طرفہ ادائیں اور بلا کی شوخیاں کرتا ۔ گانے سے ایک عالم کو مفتون اور خلائق کو دیوانہ بناتا تھا ۔"[2]

میاں ہینگا ایک امرد کے متعلق اصل فارسی فقرے نقل کیے ہیں :

"امردِ ہنگامہ پیرا میاں ہینگا ، رنگش چینی است و لباسش یاسمینی ، صباحتِ رنگش از ملاحت باج می‌گیرد ، و سبزۂ خطش از سبزانِ چمن خراج . . . گل چاندنی است کہ در فضائے چمن بے اختیار بالیدہ تا غروبِ آفتاب جلوہ گری کردہ "۔[3]

نواب صاحب نے نوربائی ڈومنی کا ذکر بھی کیا ہے جسے نادر شاہ ساتھ لے جانا چاہتا تھا ۔ معلوم ہوتا ہے کہ جنگلہ راگ ، جو ان دنوں دہلی میں بہت مقبول تھا ، خوب گاتی تھی ۔

طوائفوں اور امردوں کا ذکر کرنے کے بعد نواب صاحب خاتمۂ کتاب پر لکھتے ہیں :

رفتیم و نرفت حسرت از دل چوں آئینہ ایم جلوہ بسمل[4]

ان اقتباسات سے بخوبی ظاہر ہوگیا ہوگا کہ محمد شاہ کے زمانے میں دہلی کی

---

۱۔ اصل کتاب ، مقدمہ ص ۳۶ ۔
۲۔ اصل کتاب ، مقدمہ ص ۳۷ ۔
۳۔ اصل کتاب ، ص ۷۱ ۔
۴۔ اصل کتاب ، ص ۸۲ ۔

معاشرت کا رنگ ڈھنگ کیا تھا :

محمد شاہ سے بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک جتنے سال گزرے ہیں وہ روز افزوں انحطاط کے سال تھے ۔ فرق یہ ہے کہ ظفر کے زمانے کی دہلی میں غالباً خود لوگوں کو بھی اس بات کا شعور حاصل ہو چکا تھا کہ قدیم تمدن اور معاشرت کی جو بساط بچھی ہوئی ہے اس کے طے ہونے کا وقت آن لگا ہے ۔ مختلف تقریبات پر نشاطِ کار کی جو صورتیں نظر آتی تھیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ دہلی والے زندگی سے لذت اور مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینا چاہتے تھے ۔ راشدالخیری کی ''نوبت پنج روزہ'' پڑھیے یا ناصر نذیر فراق کی ''لال قلعے کی ایک جھلک'' کا مطالعہ کیجیے یا وزیر حسن دہلوی کی ''دلی کا آخری دیدار'' پڑھیے ، بہرحال ذہن پر یہی اثر مرتب ہوگا کہ دہلی کے لوگ ایک گوشۂ عافیت میں بیٹھے اس شعر کے مضمون پر عمل کر رہے تھے :

ہر روز روزِ عید ہے ہر شب شبِ برات
سوتا ہوں ہاتھ گردنِ مینا میں ڈال کے

وزیر حسن لکھتے ہیں :

''قلعے میں گو نام کی بادشاہت رہ گئی تھی مگر بجھتا چراغ تھی ، اس گئی گزری حالت میں بھی بہار دے گئی . . . اس سُکھ کی سیج میں کبھی نیا سال شروع ہوتا تو صبحِ عید کا گلابی نور برستا تھا ۔ بادشاہ سے لے کر فقیر تک نوروز مناتا تھا . . . بارہ وفات کے آتے ہی جابجا قوالی کی دھوم مچی ۔ مزاروں پر قوال بیٹھے گا رہے ہیں . . . مدار میں قلعے کے نیچے چھڑیوں کا میلہ ہوا ۔ حضور عالم پناہ برآمد ہوئے ، پھولوں کی بدھی پہنی . . . رمضان شریف آیا ، اس کا پوچھنا ہی کیا ۔ یہ تو ایک مہینے کچھ دن کا تہوار تھا . . . دیوالی آئی ، جابجا نوبت ، نقارے ، روشن چوکی بج رہی ہے ۔ بادشاہ سونے چاندی میں تلے . . . رہی ہولی تو یہ بھی بھانت بھانت کے سانگ سے دل لگی کی چیزیں بن جاتی ہے ۔ جابجا طائفے ناچ رہے ہیں ۔ بادشاہ تشریف فرما ہیں ۔ چار کافر ادائیں بھر بھر پچکاریاں ایک دوسرے پر ڈال رہی

ہیں ، چار ناچ گا رہی ہیں :

رنگ میں کیسے ہولی کھیلوں گی سانوریا کے سنگ
ندی کنارے دھوبی دھوئے چولی کے دو بند
کسی پاپی کی نجر پڑی تو چولی ہو گئی تنگ
رنگ میں کیسے ہولی کھیلوں گی سانوریا کے سنگ[1]

ظہیر دہلوی دہلی کی ایک صبح کی تصویر کھینچتے ہیں :

''لاہوری دروازے نگر موت کے گھاٹوں تک حُسن کا دریا لہریں لے رہا ہے - چاندنی چوک کی سڑک کہکشاں بنی ہوئی ہے - ہزاروں چاند کے ٹکڑے سواروں کی طرح جگمگاتے چلے آتے ہیں - جس کو دیکھو آفت کا پرکالہ ہے ، ایک سے ایک اعلیٰ ہے ، سینکڑوں پرستان کی پریاں ، سوتواں نقشے ، چاند سے چہرے ، چھریرے بدن ، نازک اندام ، گلفام ، سرو قامت ، سیاہ پتلی ، سیاہ بال ، اُبھرے اُبھرے ہوئے سینے ، مرگ کی سی آنکھیں ، چیتے کی سی کمریں ، سر سے پاؤں تک چاندی سونے میں لدی پھندی چلی آتی ہیں - کامدانی اور تن زیب کے دوہرے دوپٹوں میں سے کندن سی بدن کی رنگت پھوٹی پڑتی ہے :

کیا تنِ نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے ، تہ جس کی پیراہن پہ ہے

اودی اور سرمئی اطلسوں کے گھیردار لہنگے ، چوڑی چوڑی ٹھپے کی سنجاف ، پور پور طلائی انگوٹھی ، چھلے ، نازک نازک پتلی حنائی انگلیوں میں چھوٹی چھوٹی گنگا جلیاں :

کیا چاہیے انہیں سرِ انگشت پر حنا
جس بے گنہ کے خون میں چاہیں ڈبو لیاں

گوری گوری پیشانیوں پر کچھ بکھرے ہوئے بال ، نیند بھری آنکھوں میں پھیلا ہوا کاجل ، پتلے پتلے سرخ سرخ ہونٹوں پر پھیکی پھیکی مستی

---

۱- ''دہلی کا آخری دیدار'' سید وزیر حسن دہلوی ، دلی پرنٹنگ ورکس دہلی ، ۱۹۳۴ء -

کی دھڑی لاکھ لاکھ بناؤ دے رہی ہے :

یہ شہر وہ ہے کہ غنچہ تھا حسن والوں کا
یہ شہر وہ ہے کہ تختہ تھا نونہالوں کا
یہ شہر وہ ہے کہ مجمع تھا مہ جمالوں کا
یہ شہر وہ ہے کہ مرجع تھا ذی کمالوں کا
یہ وہ زمیں ہے ، زمیں جس کی زر اُگلتی ہے
یہ خاک وہ ہے کہ اکسیر ہاتھ ملتی ہے[1]

منشی فیض الدین مرحوم نے دہلی کے دو آخری بادشاہوں کا طریقِ معاشرت بیان کرتے ہوئے کھانوں کے نام کی جو فہرست دی ہے وہ دو صفحات میں سمائی ہے ۔ اسی طرح رنجگے کے سلسلے میں مسالحہ ، رنگ ، گہنے اور جوتیوں کی تفصیل نے بھی دو صفحے گھیرے ہیں ۔[2] تعجب کی بات ہے کہ دہلی کی اس عام معاشرت کے باوصف آخری مغل فرمانروا بہادر شاہ کی ذات کم و بیش ان کمزوریوں سے خالی تھی جو ایسے زمانے کے فرماں رواؤں میں اکثر ہوا کرتی ہیں ۔ پرسیول سپیر (Parcival Spear) لکھتا ہے :

"بہادر شاہ ظفر ذوق کا دوست بھی تھا اور شاگرد بھی ۔ اس نے غزلیات کے ضخیم دیوان اپنی یادگار چھوڑے ہیں ، کچھ غزلیں ایسی ہیں جنھیں قبولِ عام نصیب ہوا ۔ یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ وہ غالب اور ذوق کے درجے کا شاعر ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری میں اس کا اپنا ایک مقام ہے اور اس کی تخلیقی خوبیوں کو نظر انداز کرنا ناممکن ہے . . . یہ تو ظاہر ہے کہ ظفر میں وہ صفات نہیں تھیں جو ایک عظیم شخصیت میں پائی جاتی ہیں لیکن اس کی لیاقت اور کاردانی میں بھی کوئی شک نہیں ۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ اس کی شخصیت میں ایک خاص قسم کی دلکشی تھی . . . ظفر نے وہ مصیبتیں بہت حوصلے سے برداشت کیں جو آخری عمر میں اس پر نازل ہوئیں ۔

---

۱۔ "داستانِ غدر" مصنفہ راقم الدولہ سید ظہیرالدین ظہیر دہلوی ، اکادمی پنجاب ۱۹۵۵ع ، صفحات ۶۲ - ۶۷ -

۲۔ "بزمِ آخر" : دانش محل دہلی ، ۱۹۴۵ع -

دوست تو دوست ، دشمن بھی اس کی عالی حوصلگی کی تعریف کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اس کی داستانِ مصیبت پڑھ کر خواہ مخواہ دل میں احترام کا جذبہ پیدا ہوتا ہے ۔"[۱]

معاشرت کی زوال پذیری کچھ دہلی ہی سے مخصوص نہ تھی بلکہ اودھ میں بالعموم اور لکھنؤ میں بالخصوص بتدریج مسلمانوں کا بانکپن ، وضعداری ، بہادری اور عالی حوصلگی مٹ رہی تھی ۔ آہستہ آہستہ اودھ کے لوگ بھی شمشیر و سناں سے ہٹ کر طاؤس و رباب کی طرف متوجہ ہو رہے تھے ۔

نوابانِ اودھ میں سعادت علی خاں بڑے سنجیدہ مزاج فرمانروا تسلیم کیے جاتے ہیں ۔ ان کے متعلق نجم الغنی بھی لکھتے ہیں کہ زیرکی اور دانائی کے آثار بچپن ہی سے عیاں تھے ۔ انھوں نے ۲۱ جنوری ۱۷۹۸ع کو کہ بسنت کا دن تھا جلوس کیا ۔ تاریخِ جلوس ہے :

خرد سالِ جلوسِ مسندش گفت
بجاہ و حشمت و اقبال باشد

انشاءاللہ خاں انشاء ان کے مخصوص مصاحبوں میں شامل تھے ۔ اب انشاء کا اثر کہہ لیجیے یا عام لکھنؤی معاشرت کا اثر کہہ لیجیے ، بہرحال یہ واقعہ ہے کہ انشاء نے سعادت علی خاں کے جو لطیفے "لطائف السعادت" کے نام سے جمع کیے ہیں ان میں کچھ ایسے بھی ہیں جن کے نقل کرنے سے تہذیب مانع ہے ۔[۲] ان لطیفوں میں اکثر ذومعنی اشارے ہیں ، جنسی کنائے ہیں اور کہیں کہیں بالکل کھلی ڈھکی فحاشی ہے ۔ اٹھائیسواں لطیفہ سن لیجیے :

"ایک دن حاضرین نے عرض کیا کہ آج پیر جلیل کے میلے میں ساری خلائق جمع تھی ۔ ایک مہاوت کو ہم نے دیکھا کہ اپنی سواری پر تین آدمیوں کو بٹھا رکھا ہے ۔ میں نے کہا کہ تنگ جگہ میں تین

---

۱۔ "مغلوں کی شفقِ خونی" : صفحات ۷۴ - ۷۵ ، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۵۱ع ۔
۲۔ "لطائف السعادت" مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون ، ایم ۔ اے ، پی ایچ ۔ ڈی ، میسور ، ۱۹۵۵ع ، صفحات ۱۷ - ۶۷ ۔ کچھ لطیفے فارسی میں ہیں کچھ اردو میں ۔

آدمیوں کی گنجائش کیسے ہوگی ۔ اردو زبان میں ارشاد ہوا 'اوپر تلے بیٹھ لیے ہوں گے' ۔''[۱]

اس سے پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ انگریزوں نے فرمانروایانِ اودھ کو بادشاہ کا خطاب عطا کر دیا تھا ۔ نجم الغنی نے نصیرالدین حیدر کی محافلِ عیش و عشرت کی جو تفصیلات دی ہیں ان کے نقل کرنے کی ضرورت نہیں ، صرف سرورق پر جو کچھ لکھا ہے اسی کا مطالعہ کافی ہے : ''نصیرالدین حیدر کا مسند نشین ہو کر لہو و لعب میں مشغول ہونا اور خزانے پر جھاڑو پھیر دینا ۔ کمینہ عورتوں اور رنڈی بھڑووں کا اقتدار بڑھنا ۔''[۲]

اس میں کوئی شک نہیں کہ رنگیلے پیا جانِ عالم جب تخت نشیں ہوئے تو انھوں نے بھی دوسرے فرمانرواؤں کی طرح حسبِ معمول پہلے تنظیمِ سپاہ کی طرف توجہ دی اور انتظامی امور کو ٹھیک ٹھاک کرنا چاہا لیکن جب انھیں معلوم ہوا کہ سلطنت میں انگریز اتنے دخیل ہیں کہ ان کے ایما کے بغیر اودھ کا بادشاہ کچھ کر نہیں سکتا تو وہ فنونِ لطیفہ کی تربیت کی طرف مشغول ہوگئے ۔ شرر نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ واجد علی شاہ رنگیلے پیا اتنے برے نہ تھے کہ سلطنت کے زوال کا ذمہ دار ہی ان کو ٹھہرایا جاتا ۔[۳]

''گزشتہ لکھنؤ'' کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ والے واقعی خوش ذوق اور خوش مذاق تھے ۔ ان کی طبیعت کی رعنائی ، ان کی زبان ، ان کی معاشرت اور ان کی شاعری میں جھلکتی ہے ۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ لکھنؤ میں بالخصوص اور اودھ میں بالعموم بہت سے گھرانے ایسے آباد تھے جن کے افراد اصحابِ سیف و قلم تھے ۔ لوگوں کو سپہ گری کے فنون سیکھنے کا شوق تھا ۔ چنانچہ شرر نے اس سلسلے میں لکڑی ، پٹہ ، بانک ، بنوٹ ، کُشتی ، برچھا ، بانا ، تیر اندازی ، کٹار اور جل بانک کا ذکر کیا ہے ۔ آہستہ آہستہ لکھنؤ میں ان فنون کا قدردان کوئی نہ رہا ۔ البتہ مرغ بازی ، بٹیر بازی ، کبوتر

---

۱۔ ''لطائف السعادت'' : صفحات ۳۵ — ۳۷ ۔
۲۔ ''تاریخ اودھ'' حصہ چہارم ۔
۳۔ ''جان عالم'' عبدالحلیم شرر ، ادارۂ فروغ اردو لاہور ۔ ''گزشتہ لکھنؤ'' عبدالحلیم شرر ، لاہور ۔

بازی ، پتنگ بازی مقبول ہو گئی ۔ یہ تمام چیزیں مہلک نہ تھیں ۔ جس چیز نے اودھ کی معاشرت کو صحیح معنی میں زوال پذیر بنا دیا وہ یہ ہے کہ فرمانروایانِ اودھ کی فیاضی کی بنا پر جاگیرداروں اور زمینداروں کا ایک طبقہ قائم ہو گیا تھا جس کے افراد رفتہ رفتہ عیش و عشرت میں اس طرح منہمک ہوئے گویا ان کا اصل کام ہی یہی ہے ۔ اس طبقے میں معائب بھی تھے اور محاسن بھی ۔ ''فسانۂ آزاد'' میں ''شامِ اودھ''[۱] میں معائب و محاسن دونوں نظر آتے ہیں ۔ رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں بھی مٹتی ہوئی معاشرت کا نقشہ بڑا دل فریب نظر آتا ہے ۔ بڑے بڑے جاگیردار ، زمیندار اور نواب خود تو شراب اور رقص و سرود کے رسیا تھے ہی ، ان کی بدولت ان کے سینکڑوں مصاحب بھی مفت کی روٹیاں توڑتے تھے اور معاشرے پر بوجھ بنے ہوئے تھے ۔ ان جاگیرداروں اور نوابوں کا اور ان کے مصاحبوں کا محبوب ترین شغل یہ تھا کہ چوک کی کسی خوب رو اور خوش گلو ڈیرے دار طوائف سے آنکھیں لڑائیں اور پھر اس کے عشق میں مبتلا ہو کر گھر بار گنوائیں ۔ ''فسانۂ آزاد'' اس معاشرت کی تصویر کشی کے سلسلے میں اس قدر معروف ہو چکا ہے کہ سرشار کی ایک اور تصنیف پڑھنے والوں کی نظروں سے اوجھل رہتی ہے ۔ یہ ''جامِ سرشار'' ہے ۔ اس ناول میں چوک کی نازنینوں نے شرفا کو جس طرح تباہ کیا ہے اس کی بڑی عبرت انگیز تفصیلات ملتی ہیں ۔

لکھنوی معاشرت کی زوال پذیری کا ایک پہلو یوں بھی روشن ہوگا کہ نواب مرزا شوق کی مثنویوں کے مطالب پر غور کیا جائے اور سوچا جائے کہ اُن مقامات سے کیا کام لیا جا رہا ہے جن سے مذہبی تقدس اور احترام کے تصورات وابستہ ہیں ۔ نواب مرزا شوق کی مثنوی یہ دعویٰ کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے کہ لکھنؤ کا مرد ہی تماش بین نہ تھا بلکہ کھاتے پیتے متوسط گھرانوں کی عورتیں بھی تماش بین تھیں ۔[۲] لکھنؤ میں طوائفوں کی کثرت کی وجہ سے ایک اور جنسی مرض بھی راہ پا گیا تھا جسے انگریزی میں Lesbian Love

---

۱۔ احسن فاروقی کا ناول ۔

۲۔ ''نواب مرزا شوق'' عطاء اللہ پالوی ، مکتبۂ جدید لاہور ۔

کہتے ہیں ، یعنی عشقِ یکجہتی (عورت کا عورت سے عشق) ۔ یہ واضح ہے کہ جہاں عورت کو اپنا جسم بیچنے پر مجبور کیا جائے گا ، طبعاً اس کے دل میں صحت مند جنسی افعال سے تنفّر پیدا ہوگا ۔ پہلے یہ جنسی کجروی طوائفوں میں پھیلی ، پھر اس کے بعد عام معاشرت کا جزو بن گئی ۔ ''ریختی'' اسی جنسی کجروی کے اظہار کا وسیلہ ہے ۔ رنگین نے اور انشاء نے ریختی کی اصطلاحات کی جو تشریح کی ہے اس کے مطالعے سے معلوم ہوگا کہ اس مرض کی جڑیں کتنی گہری اور دور تک پھیلی ہوئی تھیں ۔[1]

---

۱۔ ''دریائے لطافت'' از انشاء ، انجمن ترقی اردو ۔ ''رنگین انشاء'' نظامی پریس بدایوں ۔ (تاریخ ریختی ، مولوی محمد معین کراچی)
تاثیر کی نظم ''دیو داسی'' میں کچھ اشارات اس قسم کے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ دکن کی معاشرتی زندگی کا تار و پود (ہندوؤں کی زندگی مراد ہے) کچھ اس قسم کا تھا کہ وہاں اس جنسی کجروی کو پھلنے پھولنے کا زیادہ موقع ملا ۔ اس سلسلے میں تاثیر کے مجموعۂ کلام پر جو مقدمہ لکھا گیا ہے اس کا اقتباس درجِ ذیل ہے ۔ اس سے زیرِ بحث جنسی کجروی کی ابتدا اور غایت کے متعلق کچھ مفید مطالب کا سراغ ملے گا :
دراصل ہندو مت اور ہندو فلسفہ اپنے تمام مناظر اور مظاہر میں نفسِ انسانی کی تذلیل اور مسکنت کا مظاہرہ کرتا ہے ، یہاں تک کہ موسیقی دیوتاؤں کی خدمت میں ہدیۂ عقیدت و نیاز اور اظہارِ مسکنت ہے ۔ کلاسیکی ودیا کے ماہر رات کے راگوں میں بہ تخصیص بھوپالی کا یہ خیال گاتے ہیں ''ہے مہادیو ۔'' مہادیو جو حقیقت میں شو جی مہاراج کا دوسرا لقب ہے کہ وہ نٹ راج بھی ہیں ، موسیقی ، رقص اور زندگی کی بدلتی ہوئی گوناگوں کیفیات کے دیوتا ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کے کلاسیکی سنگیت میں بالعموم تمام راگ اور راگنیاں عقیدت اور مسکنت کا اظہار کرتی ہیں اور انسان کی خودی کی نفی کرتی ہیں ۔ جب مسلمانوں کی فتوحات کا سیلاب مختلف سمتوں سے ہندوستان کی طرف بڑھا تو ہندو مت کا اصلی مشرب اور مسلک طبعاً سمٹ کر جنوبی ہندوستان کی طرف منتقل ہوگیا ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خلجیوں اور تغلقوں کے عہد میں مسلمانوں نے دکن کے اضلاع پر بھی حملے کیے ہیں ، لیکن وہاں کم و بیش وہی تمدن ، وہی مسلک و مشرب قائم رہا جو ہندو

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جو عورتیں ایک دوسرے سے عشق کرتی تھیں وہ دوگانہ ، زناخی ، الائچی اور گوئیاں کہلاتی تھیں ۔ رنگین نے اور انشاء نے نہ صرف ان کلمات کی تشریح و

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

تمدن سے مخصوص تھا ۔ یہاں صورت یہ تھی کہ جب کوئی مراد بر آتی تھی یا کوئی آرزو پوری ہوتی تھی تو عقیدت مند ، دیوتا کے استھان پر لڑکیاں بھی چڑھاوے کے طور پر پیش کر دیا کرتے تھے ۔ شمالی ہندوستان میں اسلامی تمدن کے اختلاط اور میل جول کی وجہ سے یہ مسلک بہت حد تک اتنا شدید نہ رہا لیکن جنوبی ہندوستان میں ، جہاں ہندو مت اپنی اصلی صورت میں جلوہ گر تھا ، اس مسلک کی شدید صورت ہمیشہ نظر آتی رہی ۔ یہاں جو لڑکیاں نذرِ عقیدت کے طور پر مندروں میں پہنچا دی جاتی تھیں ان کو دیوداسی کہتے تھے ۔ دیو کے معنی دیوتا یا خدا یا مولا کے ہیں ، داس غلام کو کہتے ہیں ۔ داسی اس کی تانیث ہے تو دیو داسی دیوتاؤں کی کنیز ہے ۔ اصلاً دیو داسی کا منصب یہ تھا کہ دیوتاؤں کے بتوں کو پاک صاف رکھے ۔ وہاں کے پاکیزہ نفس پجاریوں اور پروہتوں کی خدمت کرے ۔ لیکن جوں جوں ہندو مت تغیر پذیر اور زوال آشنا ہوتا چلا گیا دیوداسی اپنے منصبِ جلیل سے گرتی چلی گئی ۔ دیوتا جو پاکیزگی ، تقدس اور وقار کی علامت تھے پجاریوں کی تجارت کا ذریعہ بن کر رہ گئے ۔ چڑھاوے اور نذرانے جو محبت اور عقیدت کی علامت تھے ، آمدنی کا ذریعہ بن گئے ۔ جوں جوں مندر تقدس اور احترام کے مسکن کی بجائے نفس پرستی کے معادن بنتے چلے گئے اور پجاری اور پروہت اپنی ناپاکیزہ ہوسوں کا شکار ہوتے چلے گئے تو دیوداسی کا مقام بھی پست سے پست تر ہوتا چلا گیا ، یہاں تک کہ ایک مرحلہ وہ آیا کہ دیوداسی نہ صرف پروہتوں کی ہوس کاری کا شکار ہوتی تھی بلکہ مندر میں تمام آنے والے مسافر بسہولت طے شدہ نرخ کے مطابق اس کا جسم اور اس کے جسم کی عشوہ گری خرید سکتے تھے ۔ جب تک دیو داسی اس مقام تک نہیں آئی ہے اس وقت تک دیوداسی کے لقب کے ساتھ فن کاری کے کچھ تصورات بھی وابستہ تھے ۔ چنانچہ روایتیں ، افسانے اور داستانیں ایسی دیوداسیوں کا ذکر کرتی ہیں جو ناچ اور کلاسیکل سنگیت کی ماہر تھیں اور جنھیں سنگیت ودیا سے بڑا پریم تھا ۔ یہ دیوداسیاں پستی کے آخری درجوں تک پہنچنے سے پہلے گویا دیوتاؤں کو اپنے ناچ اور گانے سے لبھاتی اور رجھاتی تھیں ؛ کیوں کہ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

توضیح کی ہے بلکہ یہ کلمات جن تصورات کی علامتیں ہیں ان میں امتیاز بھی کیا ہے۔ مراد یہ ہے کہ جنسی کجروی کے نہالِ قدیم نے جدید برگ و بار بھی نکالے۔

---

(بقیہ حاشیہ صفحہٗ گزشتہ)

جیسے پہلے عرض کیا جا چکا ہے، ہندوستان کا کلاسیکی سنگیت دیوتاؤں کی خدمت میں ہدیہٗ نیاز و عقیدت ہے اور قیاس چاہتا ہے کہ رگ وید حقیقت میں راگ وید ہو اور کتھا حقیقت میں وہی گتھا ہو جو زرتشت کے صحائف کے ایک جزو کا نام ہے۔ اور قیاس یہ بھی چاہتا ہے کہ گت اور گیت کا تعلق اسی کتھا اور گتھا سے ہو۔ قدیم زمانے میں ان دیوداسیوں کو کیا مقام حاصل تھا اس کا اندازہ اس طرح لگایا جا سکتا ہے کہ روایت اور افسانوں کے مطابق ایک زنِ رقاصہ عشوہ فروش نے گوتم بدھ کے صبر اور استقامت کا امتحان لینا چاہا۔ یہ رقاصہ بظنِ غالب کوئی دیوداسی ہے اور غالباً یہی واقعہ ہے جس کی طرف اقبال نے زبور عجم میں ''طاسین گوتم'' کے عنوان سے اشارہ کیا ہے۔ جنسی زندگی کا مسئلہ ہندو مت میں بہت پیچدار ہے اور اس کے بہت سے تار و پود بہت سے مذہبی رسوم کے دھاگوں سے الجھے ہوئے ہیں۔ چنانچہ جنوبی ہندوستان میں مندروں میں دیوتاؤں کی جو جنسی زندگی کی تصویریں کھینچی گئی ہیں وہ بھی اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ بہرحال یہ مسلّم ہے کہ دیوداسی دیوتاؤں کی خدمت میں ایک ہدیہٗ عقیدت تھی جس کا منصبِ زیست دیوتاؤں کو لبھانا اور رجھانا تھا۔ لیکن بہ مرورِ زمانہ ہندو مت کی زوال پذیری کے ساتھ ساتھ دیوداسی کا مقام بھی پست سے پست تر ہوتا چلا گیا، یہاں تک کہ وہ مندر کے پروہتوں اور مندر کے عارضی مہمانوں کی ہوس رانی اور نفس پرستی کی آلہٗ کار بن کر رہ گئی۔

یہ تو اس نظم کا تاریخی پس منظر ہے۔ اس کا نفسیاتی پس منظر اور بھی زیادہ الجھا ہوا اور پراسرار ہے۔ انسان نے قدیم الایام سے عورت کی عریانی اور اس کی بے نقابی میں امتیاز کیا ہے۔ عریانی ایک خالص فعلِ جسانی ہے اور بعض اوقات بجبر و قہر واقع ہوتا ہے۔ عورت کی دریافت اس کے باوجود باطن کا مکشوف ہونا ہے۔ اس کے دل کی تسخیر اس کے بدن کی عریانی سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ ممکن ہے کہ ایک عورت عین عریانی میں ہزارہا پردوں میں مستور و محجوب ہو اور ہزارہا پردوں میں مستور و محجوب رہ کر

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اودھ جغرافیائی طور پر ایسی جگہ واقع تھا کہ وہاں کے باشندوں کو طبعاً سپاہی پیشہ ہونا چاہیے تھا ۔ اور شاید یہ کہنا درست ہو کہ جس طرح درۂ خیبر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

بے نقاب ہو جائے ۔ عورت کا بدن اس کی روح کے ذریعے مسخّر ہوتا ہے ۔ عورت کی روح اس پر بدنی تصرّف کرنے سے قابو میں نہیں آتی ۔ جو عورت پیشہ ور کی طرح اپنے بدن کو اور اپنے بدن کی عشوہ گری کو فروخت کرتی ہے ، ظاہر ہے کہ وہ عام عورتوں کی نسبت اور بھی زیادہ پردوں میں مستور رہتی ہے ، کیوں کہ وہ نفسیاتی طور پر اپنی روح کے ارد گرد ایک مدافعتی خط یا حصار کھینچ لیتی ہے اور اس کے بدن کا کوئی گاہک نہ اس کو عبور کر سکتا ہے اور نہ اس حصار میں داخل ہو سکتا ہے جہاں اصلی عورت مخفی ہے ۔ بعض اوقات ایسی صورتوں میں پیشہ ور عورتوں کو مرد کی شکل اور صورت سے نفرت ہو جاتی ہے اور وہ نفسیاتی مرض پیدا ہوتا ہے (اگر اسے مرض کہا جا سکتا ہے) جسے Lesbian love[1] یا عورتوں کی باہمی حیاتِ معاشقہ کہتے ہیں ۔ بہرحال یہ مسلم ہے کہ ایک پیشہ ور عورت اپنے بظاہر غلیظ اور گھناؤنے پیشے کے باوجود بعض اوقات اپنے وجودِ معنوی کے اندر ایک پر خلوص ، بے ریا اور تابناک جذبہ رکھتی ہے جو اس کے باطن کی گہرائیوں میں ستارے کی طرح چمکتا رہتا ہے ۔ اس کا بدن لاکھ ملوث ہو لیکن اس کی روح ایسے مرد ، ایسے گاہک ، ایسے خریدار کے لیے بیتاب رہتی ہے جو جسم کا سودا نہ چکائے ۔ اور یہ بیتابی اس ماحول میں اور بھی بڑھ جاتی ہے جہاں دن بھر اور رات بھر جسم کے سودے چکائے جاتے ہیں اور انھیں عشق بازی کا نام دیا جاتا ہے ۔ یہ بے تابی ، اضطراب اور اُلجھن صرف دیوداسی سے مخصوص نہیں ۔ ہر زمانے میں ہر وہ عورت جس کے جسم کا سودا چکا دیا گیا ہے ، اسی قسم کی اُلجھن اور اضطراب کا شکار رہتی ہے ۔ یوں تاثیر کی نظم ''دیوداسی'' اگرچہ اصلاً اور اساساً مندر کی ان کنیزوں کی تصویر ہے جن کی روحوں کو پامال کر دیا گیا ہے لیکن ضمناً یا بہ تقریبِ استقراء اُن تمام عورتوں کی زندگی کی ترجمان ہے جن کے بدن پر تصرف پانے والے یہ سمجھے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۔ یہ اصطلاح بکثرت اُس جنسی مرض کے لیے استعمال ہوتی ہے جس کا اُوپر اشارہ کیا گیا ہے ۔ اس کا پہلا ٹکڑا یعنی Lesbian جزیرۂ Lesbos سے متعلق ہے ۔ یہ وہی نامور جزیرہ ہے جہاں یونان کی مشہور سیفو پیدا ہوئی تھی ۔

سے آنے والے حملہ آور پنجاب سے سپاہی اپنے ساتھ لیتے تھے ، گنگا جمنا کے دوآبے سے بڑھنے والے لوگ بھی اودھ ہی کے علاقوں سے فوج تیار کرتے تھے - یوں بھی انگریزوں کی حکمتِ عملی نے اودھ کو ایسی سرحدی ریاست کے طور پر قائم رکھا جو مرہٹوں اور انگریزوں کے درمیان مملکتِ فاصل کا کام دے - اس سے میرے اس گمان کو تقویت پہنچتی ہے کہ اس علاقے کے لوگ طبعاً مہم جو اور جنگ آزما ہوں گے - قدیم یا پراچین ہندوستان کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ دہلی اور اودھ دونوں علاقے ان لوگوں کے مسکن ہیں جن کا ذکر شاہکار حماسہ ہائے مثلی[1] میں ملتا ہے -

ان حالات میں اودھ کی معاشرت کی زوال پذیری اور زیادہ درد ناک اور عبرت انگیز معلوم ہوتی ہے -

معاشرتی انحطاط اور ادبی زوال کا چولی دامن کا ساتھ ہے - اگرچہ اس خیال کا اظہار بھی کیا گیا ہے کہ بعض اوقات اچھا ادب زوال پذیر زمانوں میں پیدا ہوتا ہے لیکن اگر اس دعوے کو درست مان بھی لیا جائے تو بھی اس حقیقت کو جھٹلایا نہیں جا سکتا کہ استثنائی صورتوں سے قطع نظر معاشرتی زوال اور ادبی

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

ہوئے ہیں کہ اُنھوں نے ان عورتوں کی روحوں کو بھی مسخّر کر لیا ہے - دیوداسی کے عنوان میں ایک بات اور بھی توجہ کے قابل ہے ، بے شک سنسکرت میں دیوداسی کے معنی دیوتا کی کنیز کے ہیں ، لیکن جیسا کہ سب جانتے ہیں ، فارسی اور اُردو میں دیو شیطان کو کہتے ہیں - Max Muller کی تحقیقات کے مطابق جب زرتشت نے قدیم دیوی دیوتاؤں کے خلاف بغاوت کی تو اُس نے کہا کہ آریائی دیوتا ، یعنی خدا ، اب میرے لیے درحقیقت شیطان ہے - میں ان سے تبرّا کرتا ہوں - میرے ذہن میں قطعی کوئی شبہ نہیں کہ ٹائیر کے دماغ میں دیوداسی کے متعلق جو تصورات تھے ان کے پیچاک میں یہ بات بھی الجھی ہوئی تھی - گویا بمرور زمان دیوداسی اگرچہ دیوتاؤں کی کنیز نہ رہی تھی ، شیطان کی باندی اور شیطنت کا آلۂ کار بن گئی تھی لیکن پھر بھی اس نے نسوانیت کو برقرار رکھا تھا اور اس کی روح میں ایک اُجالا سا ضرور لرزتا رہتا تھا -

۱- Epic کا ترجمہ رزمیہ کرنے سے خلطِ مبحث کا اندیشہ تھا اس لیے فارسی ترجمہ اختیار کیا گیا -

انحطاط یا تو متوازی ہوتے ہیں یا ان میں رشتۂ تعلیل قائم ہوتا ہے -

## (۳)

۱۸۵۷ع سے پہلے جن ادیبوں ، شاعروں اور انشاء پردازوں نے اُردو ادب میں نام پیدا کیا ہے ، ان کی فنی تخلیقات میں اہم ترین صنف غزل ہے - غزل کی اہمیت سے نہ انکار ممکن ہے نہ مناسب لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ غزل کا شاعر پوری زندگی کے مظاہر و مناظر کو دیکھنے کے بجائے صرف اپنے دل کی دنیا میں جھانکتا ہے -

عشق بھی ایک بنیادی جذبہ ہے اور نفسیات دانوں کے قول کے مطابق اس کی اصل جنس ہے - غزل میں بیشتر عشق اور اس سے مربوط کیفیات و واردات کا بیان ہوتا ہے - تسلیم بھی کر لیجیے کہ عشق ہزار شیوہ ہے اور اس کے سینکڑوں روپ ہیں تو بھی یہ حقیقت مسلّم رہے گی کہ ایسی شعری تخلیقات ، جن کا محور عشق اور فقط عشق ہو ، زندگی کی بیشتر سنگین حقیقتوں کی طرف سے آنکھیں بند کیے رکھتی ہیں - غالب ، مومن اور ان کے معاصر شعرا دقیقہ سنج بھی تھے اور نقطہ پرداز بھی ، اُنھوں نے ہمارے علمِ ذات میں اضافہ کیا ہے - اپنی وارداتِ عاشقی بیان کرتے ہوئے بہت نازک اور دقیق پہلوؤں کی تصویر کشی کی ہے ، لیکن کیا اس سے کوئی انکار کر سکتا ہے کہ ان کی فنی تخلیقات میں خارجی دنیا کے عوامل اور حوادث اس طرح نہیں جھلکتے جس طرح ایک باشعور فن کار کی تخلیقات میں جھلکنے چاہئیں - سودا کا ''شہر آشوب'' اور اسی قبیل کی دوسری نظمیں "الشاذ کالمعدوم'' کا حکم رکھتی ہیں - میر نے جو ماحول پایا ہے وہ ایسا عبرت ناک اور حیرت انگیز تھا کہ اگر وہ اپنی ذات کی پیچیدگیوں اور بھول بھلیّوں سے نکل کر کبھی خارجی دنیا کے حقایق و حوادث کا بیان کرتے تو آج میر کا کلام سمجھنے کے لیے اور ان کے تخلیقی شعور کا جائزہ لینے کے لیے ضخیم کتابوں کی ضرورت نہ ہوتی - ان کی فنی تخلیقات اندرونی شہادت کے طور پر استعمال کی جا سکتی تھیں - واقعہ یہ ہے کہ اٹھارویں صدی کے آغاز سے ۱۸۵۷ع کے ہنگامے تک مسلمانوں پر جو کچھ بیت گیا ہے اس کے کسی پہلو کی ترجمانی نہیں کی گئی - اس سے علامہ اقبال مرحوم کو یہ گمان ہوتا تھا کہ انیسویں صدی کے شعراء اور انشاء پرداز تغزّل اورِ تصوف کو زندگی سے فرار کرنے کے

وسائل کے طور پر استعمال کرتے تھے - ان کے خیال میں دکنی ادبیات کا حصہ زیادہ توانا ہے کہ زندگی اور مذہب سے قریب تر ہے -[۱]

یہی حال لکھنؤی شعرا اور انشاء پردازوں کا بھی ہے - ان کی نثر میں جو رنگینی ، تکلف اور تصنع ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زبان کو ذریعۂ اظہار خیال نہیں کرتے بلکہ وسیلۂ اخفائے فکر تصور کرتے ہیں - معدودے چند اشارات سے قطع نظر ، کسی لکھنوی شاعر کے کلام سے یہ معلوم نہ ہوگا کہ اودھ میں اجتماعی انحطاط اور زوال کی کیا کیفیت تھی - قیصر باغ کی رنگینیوں کی تصویر کشی تو ملے گی لیکن جب الحاقِ اودھ کے بعد رنگیلے پیا جانِ عالم مٹیابرج جا براجیں گے اور قیصر باغ سنسان اور ویران ہو جائے گا تو کوئی شاعر اس زوالِ سلطنت کا مرثیہ نہ لکھے گا - بہت ہوگا تو کوئی انتزاعِ سلطنت کی تاریخ منظوم کر دے گا ، اللہ بس باقی ہوس -

جن شعرا کا کلام ۱۸۵۷ع سے پہلے پختگی کی سرحدوں کو چھو چکا تھا تھا ان سے قطع نظر کر لیجیے اور غالب کو بھی فراموش کردیجیے (وہ دراصل اپنے زمانے کا آدمی نہیں ہے) تو معلوم ہوگا کہ اردو کی کلاسیکی شعری روایت آخرکار داغ اور امیر مینائی کے کلام میں متحجّر ہو کر رہ گئی تھی - داغ نے جنسی عوامل اور محرکات کی کھلی ڈلی تصویریں کھینچیں - اس کی ایک وجہ غالباً یہ تھی کہ ان کی تربیت ہی ایسے ماحول میں ہوئی تھی جہاں عشق بازی اور ہوسناک زندگی کی ایک قدر تھی - ''بہارستانِ ناز'' میں داغ کے خاندان کے ارکان کے متعلق جو معلومات ملتی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی والدہ خوش وضع اور خوش مذاق عورت تھیں - انھوں نے متعدد شادیاں کیں - اس خاندان کی عورتیں حسن و جمال کے لیے مشہور تھیں - ''بہارستانِ ناز'' کے قول کے مطابق اس خاندان کی بعض عورتوں نے کسبیوں کی زندگی اختیار کی تھی - یہ مسلّم ہے کہ داغ کی خالہ کے تعلقات نواب رامپور سے تھے اور غالباً اپنی خالہ ہی کی وساطت سے وہ ہنگامۂ ۵۷ع کے بعد رامپور پہنچے -[۲]

داغ کی غزل گوئی کی مخصوص روش کے لیے جواز تلاش کرنا مشکل نہیں

---

۱- ملفوظاتِ اقبال ، مرتّبہ محمود نظامی ، لاہور ، مضمون "دو ملاقاتیں'' -
۲- ''مکاتیبِ غالب'' مرتّبہ عرشی رام پوری -

لیکن اسے کیا کہیے گا کہ منشی امیر احمد امیر مینائی نے، جو تورع اور اتقا کے لحاظ سے لکھنؤ کے ممتاز ترین افراد میں گنے جاتے تھے، داغ کی مقبولیت کو دیکھ کران کی غزلوں پر غزلیں لکھیں اور جنسی رنگ اتنا چوکھا دکھایا کہ داغ کو بھی مات کر دیا۔ امیر مینائی کے یہاں اور وارداتِ عاشقی کا بیان بھی ملتا ہے جو جنس کے ترفّع سے تعلق رکھتی ہیں۔ تصرّف بھی پایا جاتا ہے لیکن ان کی معاملہ بندی اور وقوع گوئی کی روش وہی ہے جو داغ کی ہے۔ فرق یہ ہے کہ داغ مخلص ہے اور امیر مینائی خیال اور وہم کو اساس بنا کر معاملے کی بات کرتے ہیں۔

مان لیجیے کہ اردو شاعری یا بالفاظِ دیگر اردو غزل انیسویں صدی کے آخر میں انحطاط پذیر تھی، تو بھی اس حقیقت کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ انیسویں صدی کے آخر تک اردو کی شعری روایت کے تمام علائم اور رموز معین ہو چکے تھے، اصطلاحات واضح تھیں۔ استعارات، تشبیہات اور تلمیحات کا بہت قیمتی ذخیرہ دیوانوں میں موجود تھا۔ نئی فارسی تراکیب بھی اکثر شعرا کے کلام میں موجود تھیں۔ مختلف اہم الفاظ کی دلالت ہائے التزامی طے ہو چکی تھیں۔ مترادفات میں امتیاز کرنا آسان ہو گیا تھا۔ شعری روایت میں وہ محاسنِ سخن بھی موجود تھے جن سے کام لے کر اپج والا صنّاع ابلاغ و اظہار کی منزلیں بڑی خوبی سے طے کر سکتا تھا۔ بالفاظِ دیگر اردو کی کلاسیکی شعری روایت کے دامن میں تلمیحات، تشبیہات، استعارات، علامات، اصطلاحات اور کنایات کا اتنا وسیع ذخیرہ تھا کہ وہ فنکار جو وارداتِ ذاتی کی بجائے خارجی زندگی کی تصویرکشی کرنا چاہتا تھا اس کے لیے راستہ بالکل ہموار کیا جا چکا تھا۔ اگرچہ دقّتِ نظر سے کام اکثر وارداتِ عاشقی کے ابلاغ ہی میں لیا گیا تھا لیکن بہرحال ابلاغ و اظہار کے مختلف پیمانے اور اسالیب موجود تھے۔ ظاہر ہے کہ الفاظ و کلمات، استعارات و تشبیہات نہ زوال پذیر ہوتی ہیں، نہ صحت مند۔ ان کے محلِ استعمال سے ان کا جوہر کھلتا ہے۔

اقبال کو اگرچہ مسلمانوں کی معاشرت کا جو سماں نظر آیا وہ بڑا دردناک تھا، لیکن جو شعری سرمایہ اس کے ہاتھ آیا وہ بہت وسیع اور معنی خیز تھا۔ اقبال نے اردو کی کلاسیکی شعری روایت کے تمام علائم و رموز اور تمام اصطلاحات سے استفادہ کیا اور حقائقِ خارجی کے بیان میں ان تراکیب و الفاظ

سے کام لیا جو وارداتِ ذاتی کے لیے مخصوص سمجھے جاتے تھے۔ مراد یہ ہے کہ اگر اردو کی شعری کلاسیکی روایات کا تمام سرمایہ اقبال کے تصرف میں نہ ہوتا تو غالباً انھیں ابلاغ و اظہار میں سخت مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ جب تک اردو کی شعری روایات کے سرمائے کے تمام رموز اقبال پر روشن نہیں ہوگئے انھوں نے حقائقِ خارجی کے بیان کے لیے فارسی کا انتخاب کیا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مسلمان ممالک میں فارسی اکثر و بیشتر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔

## (۴)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال نے اپنی ذات اور شخصیت کے ابلاغ و اظہار کے لیے کیا شعر کو محض اس لیے منتخب کر لیا تھا کہ انھیں اردو کی شعری روایت میں بہت وسیع سرمایہ نظر آتا تھا یا ان کے شعورِ تخلیق کے کچھ اور عوامل بھی تھے؟ اس کا جواب یہ بھی ہے کہ درحقیقت اپنی شعری تخلیقات کی غایت متعین کرنے میں اقبال نے سر سید اور حالی سے بہت استفادہ کیا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اقبال نے سر سید اور حالی کے کام کی تکمیل کر دی۔ بالفاظِ دیگر اقبال کی شعری تخلیق کا محرک سر سید کی تحریک اور حالی کا اسلوبِ فکر و اظہار تھا۔ مقدمے کا یہ حصہ اسی اجمال کی تفصیل ہے۔

سر ولیم ہنٹر نے اپنی کتاب Our Indian Mussalmans (۱۸۷۱ع) میں بڑی تفصیل سے ہنگامہ ۵۷ع کے بعد مسلمانوں کے اقتصادی اور تمدنی انحطاط کی تصویر کھینچی ہے۔ اس زمانے میں سرحد پر ہنگامے اور بلوے ہو رہے تھے اور لارڈ میو، جنھیں مسلمانوں کی تعلیم و تربیت سے دلچسپی تھی، یہ دریافت کرنا چاہتے تھے کہ مسلمان حکومت سے کیوں بد دل ہیں اور ان کی تسکین کے لیے کیا کیا جا سکتا ہے؟[۱] شیخ محمد اکرام صاحب نے سر ولیم ہنٹر کی کتاب کے مطالب کا جو تجزیہ کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مسلمانوں کی شکایات کے اسباب بتفصیلِ ذیل تھے:

(۱) مسلمانوں کے لیے کم و بیش حکومت کے تمام دروازے بند کر دیے

---

۱۔ ''موج کوثر'' محمد اکرام، فیروز سنز، لاہور۔

گئے ہیں ۔

(۲) ایسا طریقۂ تعلیم نافذ کیا گیا ہے جو مسلمانوں کی مشکلات کا کوئی حل پیش نہیں کرتا ۔

(۳) قاضیوں کی موقوفی سے ایسے ہزاروں افراد بیکار ہو گئے ہیں جو فقہِ اسلامی اور علوم کے رازدار تھے ۔

(۴) مسلمانوں کے اوقاف کی آمدنی ناروا طور پر خرچ ہو رہی ہے ۔

(۵) مشرقی بنگال میں خاص طورپر امراء اور شرفاء ذلّت کی زندگی بسر کر رہے ہیں اور اتنے مقروض ہو چکے ہیں کہ ہندو قرض خواہ ان کے قبضے سے زمین اور مکان نکال لیتے ہیں ۔

سرسید احمد خاں نے (۱۸۱۷ء — ۱۸۹۸ء) مسلمانوں کی مشکلات کا جو تجزیہ کیا تھا اور اس کا جو حل سوچا تھا وہ حالی نے ''حیات جاوید'' میں بڑی دلسوزی ، ہمدردی اور تفصیل سے بیان کیا ہے ۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ سرسید نے ہنگامۂ ۵۷ء کے فوراً بعد مسلمانوں کو (اپنے خیال کے مطابق) ان خطرات میں گھرے ہوئے پایا ۔

(۱) ہنگامۂ ۵۷ء میں مسلمانوں نے جو حصہ لیا تھا اس کی سزا انگریزوں نے یہ دی کہ مسلمان امراء ، شرفاء اور علماء کو چن چن کر شہید کرا دیا ۔ لارڈ رابرٹس غدر کے بعد کی دہلی کے متعلق لکھتے ہیں :

''ہم صبح کو لاہوری دروازے سے چاندنی چوک گئے تو ہم کو شہر مُردوں کا شہر نظر آتا تھا ۔[1] رئیسوں کو گرفتار کر کے لایا گیا اور عوام کے سامنے اُنھیں پھانسیاں دی گئیں تاکہ پرانے خاندانوں کا اثر و رسوخ جاتا رہے ۔[2] الغرض صورتِ حال یہ پیدا ہو گئی تھی کہ انگریز تو مسلمانوں سے بدگمان تھے ہی ، مسلمان بھی انگریزوں سے سخت بدگمان ہو گئے ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انگریزوں نے اپنی حکمتِ عملی کا ایک پہلو یوں متعین کیا کہ مسلمانوں کو عہدوں اور منصبوں پر فائز

---

۱۔ پہلی جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء — واقعات و حقائق ، از میاں محمد شفیع ، مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۵۷ء ۔

۲۔ ''غدر کے بعض علما'' از مفتی انتظام اللہ شہابی ۔

نہ کیا جائے ۔ مسلمانوں نے طے کیا کہ انگریزی تعلیم حاصل نہ کی جائے ۔ اس کا نتیجہ بھی یہی نکلا کہ جو امکانات چند مسلمانوں کے عہدہ دار ہونے کے تھے وہ بھی ختم ہو گئے ۔ ہمسایہ قومیں انگریزی تعلیم اور تہذیب کی برکات سے فائدہ اُٹھانے لگیں اور مسلمان بسم اللہ کے گنبد میں بیٹھ گئے ۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں ان کی اقتصادی حالت خطرناک حد تک کمزور ہو گئی ہوگی اور معاشرتی اور تعلیمی انحطاط کا آخری درجہ آن لگا ہوگا ۔ کیونکہ پرانی مشرقی تعلیم کے نام لیوا بھی ہنگامۂ ۵۷ء میں اللہ کو پیارے ہو چکے تھے یا انگریزوں کے ہاتھوں شہید کرائے جا چکے تھے ۔ مسلمان ایک ایسی قوم کے افراد بن کر رہ گئے تھے جو تعلیمی اعتبار سے زبوں حال تھی اور اقتصادی اعتبار سے یہ حال تھا کہ کارد بجاں رسید والا معاملہ ہو چکا تھا ۔

(۲) اقتصادی زبوں حالی اور تعلیمی پستی سے زیادہ خطرناک بات یہ تھی کہ بقولِ حالی ''ہندوستان میں اسلام تین خطروں میں گھرا ہوا تھا؛ مشنری اس کی گھات میں لگے ہوئے تھے . . . اسلام کی تعلیم کی طرح طرح سے برائیاں ظاہر کرتے تھے ۔ بانیِ اسلام کے اخلاق و عادات پر انواع و اقسام کی نکتہ چینیاں کرتے تھے ۔ چنانچہ بہت سے مسلمان کچھ ناواقفیت اور بے علمی کے سبب اور اکثر افلاس کے سبب ان کے دام میں آ گئے ۔ دوسرا خطرہ جو پہلے سے زیادہ خوفناک تھا وہ مسلمانوں کی پولیٹیکل حالت سے علاقہ رکھتا تھا ۔ تیسرا خطرہ خاص کر مذہبِ اسلام کو انگریزی تعلیم سے تھا جو روز بروز ہندوستان میں پھیلتی جاتی تھی اور جس سے ہندوستانیوں کو کسی طرح مفرنہ تھا ۔''[۱]

حالی کے بیانات کا تجزیہ کرنے سے اور ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ مذہبی معاملات میں مسلمانوں کی بے بسی کا یہ عالم تھا کہ انگریز مناظروں اور مبلغّوں کی خرافات سنتے تھے اور اکثر و بیشتر چپ رہنے کے سوا کچھ نہ کر سکتے تھے ۔ انگریز مبلغ خوب جانتے تھے کہ مسلمان افتراق اور انتشار کے باوجود ہمیشہ رسول پاکؐ سے عقیدت اور محبت کے محور پر جمع ہو سکتے ہیں ۔ نتیجۃً وہ رسول پاکؐ ہی کی زندگی پر بظاہر ایسے معقول اعتراض

---

۱۔ ''حیات جاوید'' از حالی ، اکادمی پنجاب لاہور ، ۱۹۵۷ء ۔

کرتے تھے کہ کم علم پڑھنے والے چاہے منہ سے کچھ نہ کہیں ، متذبذب ضرور ہو جاتے تھے ۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ پڑھے لکھے لوگوں کو بھی کچھ جواب نہ سوجھتا تھا ۔

انگریزی تعلیم کی اشاعت اور سائنسی انکشافات کی وجہ سے بہت سی باتیں جو قرآن مجید میں مندرج ہیں ، بظاہر محلِ نظر معلوم ہوتی تھیں ۔ مسلمانوں میں جو گنتی کے لوگ انگریزی پڑھتے تھے ، وہ طبعاً مذہب کی طرف سے بدگمان ہو جاتے تھے ۔ تو صورت یہ تھی کہ جو انگریزی نہیں پڑھتے تھے ، اُنھیں مبلغ گمراہ کرتے تھے اور جو پڑھتے تھے وہ بہرحال گمراہ ہوتے تھے کہ ان کے خیال میں بعض اسلامی عقائد و احکام کا کوئی عقلی جواز نہیں مل سکتا تھا ، نہ بعض قرآنی مندرجات کا اثبات ہو سکتا تھا ۔ مغربی تعلیم کا یہ رجحان ہمیشہ واضح ، نمایاں اور بنیادی رہا ہے کہ انسان کو مذہب سے بیگانہ کرتی ہے اور سکونِ قلب پیدا کرنے کی بجائے تذبذب ، انتشار اور وسوسے پیدا کرتی ہے ۔ مسلمان پڑھے لکھے ہوں یا ان پڑھ ، کم و بیش سبھی وسوسوں کا شکار تھے ۔

(۳) زمانے نے بتا دیا تھا کہ اس برعظیم میں فارسی کی اہمیت روز بروز کم ہوتی چلی جائے گی ۔ یہ زبان مغلیہ عہد میں مسلمانوں کی اور ہندوؤں کی یگانگت اور یکجہتی کی علامت تھی ۔ فارسی محاورات و مصطلحات کی بہترین لغت یعنی "بہار عجم" پنڈت ٹیک چند کی لکھی ہوئی ہے ۔ محمد شاہ کی مشہور لغت "فرہنگِ آنندراج" ایک ہندو فرمانروا سے منسوب ہے اور شاید عام لوگ یہ بھی نہیں جانتے کہ اس فرہنگ کا مصنف آنندراج نہیں بلکہ محمد شاہ تھا ۔ انگریزوں نے فارسی کے مقابلے میں دو زبانوں کو بیک وقت اُبھارا ؛ یعنی اُردو اور ہندی ۔ اس سے مراد ہندوؤں اور مسلمانوں میں افتراق پیدا کرنا تھا کہ لسانی اختلاف آخرکار ثقافتی اختلاف کی شدید ترین صورت اختیار کر لیتا ہے جیسا کہ تقسیمِ ملک کے بعد کے واقعات نے ظاہر کر دیا ہے ۔

سرسید دیکھتے تھے کہ اُردو ، جو مسلمانوں کی زبان ہے ، لے دے کر غنائی شاعری کے اچھے برے اور معمولی نمونوں پر مشتمل ہے ، کچھ اخلاقی نظمیں اور مثنویاں ہیں ۔ حقائقِ خارجی کی تصویر کشی اُردو کے لیے بالکل نئی چیز ہے ۔ شعر سے بھی جو کام لیے جا سکتے ہیں ، مسلمانوں کو ان کا شعور نہیں ۔ نثر کی زبان رنگین ، پُرتکلف اور پُر تصنّع ہے ۔ بالفاظِ دیگر یوں کہا جا سکتا ہے

کہ زبان جو نئے خیالات اور جدید افکار کی اشاعت کا ذریعہ ہوتی ہے ، مسلمانوں کے پاس ہے ، لیکن علمی مسائل پیش کرنے سے کتراتی ہے ۔ روزمرہ کے واقعات بیان کرنے سے گھبراتی ہے ۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہ کبھی کبھی تاریخ کی طرف کنکھیوں سے دیکھ لیتی ہے اور بس ۔ سرسید نے محسوس کیا کہ ایک تو مسلمانوں کو فوراً اُردو زبان کو اپنی قومی زبان سمجھ کر اپنا لینا چاہیے اور دوسرے یہ کہ اس زبان سے اشاعتِ افکار و تصوّرات کا کام لینا چاہیے ۔ اور نثر کی وضع یوں بدل دینی چاہیے کہ انشاپرداز روزمرہ کی زبان میں ہر قسم کا مضمون ادا کرنے پر قادر ہو جائے ۔

صورتِ حالات کا صحیح جائزہ لینے کے بعد سرسید احمد خاں کو ایسے رفقائے کار کی تلاش ہوئی جن پر وہ اعتماد کر سکیں اور جو ان کی حکمتِ عملی کے رموز سے آگاہ ہوں ۔ کچھ اتفاق کی بات ہے ، کچھ یہ کہ سرسید کا خلوص اس کا سزاوار بھی تھا ، اُنھیں ایسے رفقائے کار مل گئے ۔ ان رفیقوں میں حالی ، شبلی[1] اور نذیر احمد بہت مشہور ہیں ۔

سرسید نے مسلمانوں کی معاشرتی ، اقتصادی اور تعلیمی اصلاح کا جو پروگرام بنایا تھا اس کی تفصیل یہ ہے :

(الف) تعلیمی زبوں حالی کو رفع کرنے کے لیے مناسب سمجھا گیا کہ کسی مرکزی مقام پر ایک ایسا تعلیمی ادارہ قائم کیا جائے جہاں مسلمان اپنی ثقافتی روایات کے سائے میں پروان چڑھیں اور پڑھ لکھ کر کارزارِ حیات میں حصہ لینے کے لیے اعتماد سے نکلیں ۔ سرسید کے رفقا نے لکچروں اور خطبوں کے ذریعے تعلیم کی اہمیت پر زور دیا ۔ خاص طور پر مولوی نذیر احمد (۱۸۳۱ع — ۱۹۱۲ع)[2] نے اس سلسلے میں بہت مفید کام کیا ۔ اُنھوں نے یہ نکتہ بخوبی سمجھ لیا تھا کہ تعلیمی اصلاح کا بنیادی پتھر

---

۱۔ بعد میں شبلی نے سرسید کی مخالفت کی لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اُنھوں نے سرسید سے استفادہ بھی کیا ۔ ان کی تصانیف پر سرسید کا فیضان صاف دکھائی دیتا ہے ۔ اس کی تفصیل آگے آتی ہے ۔

۲۔ ''تاریخ ادب اُردو'' سکسینہ ، ترجمہ مرزا محمد عسکری ۔

مسلمان عورتوں کی تعلیم و تربیت ہے ۔ چنانچہ نذیر احمد کی تصانیف میں بیشتر یہی غایت ملحوظ رہی ہے کہ مسلمان عورتوں کو جدید تعلیم کی مبادیات سے آشنا کیا جائے اور اُنھیں اس قابل بنایا جائے کہ وہ اپنے بچوں کو ابتدائی تعلیم دے سکیں اور ان کی صحیح تربیت کر سکیں ۔ اس سلسلے میں نذیر احمد اتنے آگے نکل گئے تھے کہ ان کے ناولوں میں مرد کردار اکثر و بیشتر ٹائپ (type) یا کسی خاص طبقے کے نمائندے ہوتے ہیں ۔ ان کا کردار نمو پذیر نہیں ہوتا ۔ مرتے مر جاتے ہیں لیکن اپنے موقف کو ترک نہیں کرتے ۔ ''توبۃ النصوح'' میں نصوح کا بڑا لڑکا اصلاح کے راستے پر قدم دھرنے سے انکار کرتا ہے اور نذیر احمد باستغنائے تمام اسے ہلاکت کی راہ پر گامزن رہنے دیتے ہیں ۔ لیکن ان کے ناولوں میں اکثر و بیشتر عورتوں کے کردار تغیّر پذیر اور ڈرامائی ہوتے ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنف گمراہ عورتوں کو واپس لانا چاہتے ہیں ۔ ''توبۃ النصوح'' میں نعیمہ کا کردار اس بات پر شاہد ہے ۔ نذیر احمد کی کتابوں کو قبولِ عام نصیب ہوا ۔ مرآۃ العروس ، بنات النعش ، توبۃ النصوح ، فسانۂ مبتلا اور ابن الوقت آج تک برابر چھپتے ہیں اور پڑھے جاتے ہیں ۔ بعض نقادوں نے اُنھیں اُردو ادب کا سب سے پہلا ناول نگار قرار دیا ہے ۔ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ تصنیف و تالیف کے علاوہ وہ خطبات کے ذریعے بھی سرسید کے موقف کی تائید کرتے تھے ۔ ان کے خطبات پڑھنے سے یہ تو معلوم نہیں ہوتا کہ لفظوں میں چنگاریاں سلگ رہی ہیں لیکن تاریخ شاہد ہے کہ جب نذیر احمد اپنے خاص انداز میں جوش میں آ کر خطبہ دیتے تھے تو معمولی فقرے بھی ان کے خلوص اور جوش کی مدد سے دل نشیں اور دل پذیر بن جاتے تھے ۔[1]

---

۱۔ ''حیات النذیر'' : افتخار عالم مارہروی ۔

بہرحال سرسید اور ان کے رفقا نے ہر طرح مسلمانوں کو اس بات کا یقین دلایا کہ انھیں مغربی تعلیم حاصل کرنے کی ضرورت ہے۔ اس سے ایک تو سرکاری ملازمت کی راہیں کھلتی ہیں، دوسرے مغربی تہذیب میں جو خامیاں ہیں وہ معلوم ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب تک کوئی شخص مغربی تعلیم حاصل نہیں کرے گا اور مغربی تہذیب کا مطالعہ نہیں کرے گا وہ اُن برائیوں پر بھی مطلع نہیں ہو سکے گا جو اس تعلیمی اور تربیتی نظام میں پائی جاتی ہیں۔ سرسید کا منشا یہی تھا کہ مسلمان مغربی تہذیب کے اُن پہلوؤں سے استفادہ کریں جو مفید ہیں اور اُن پہلوؤں سے بچیں جو مضر ہیں۔ لیکن بہرحال تعلیم کی تحصیل شرطِ اول ہے۔ علی گڑھ کالج کا قیام اور علی گڑھ یونیورسٹی کی تاسیس اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ اکبر نے ظریفانہ رنگ میں سرسید کی شدید مخالفت کی لیکن اس شدید مخالفت میں بھی تحسین کا رنگ جھلکتا ہے کہ وہ بھی سرسید کے خلوص اور دیانتداری کے قائل تھے۔[1]
جب علی گڑھ کالج قائم ہوگیا تو اکبر نے وہ معرکے کی نظم کہی جو یوں شروع ہوتی ہے:

خدا علی گڑھ کے مدرسے کو تمام امراض سے شفا دے
کہ پڑھ رہے ہیں رئیس زادے، امیر زادے، شریف زادے

بہرحال علی گڑھ تحریک کا تعلیمی پہلو اس قدر مضبوط تھا اور وقت کے تقاضے اتنے شدید تھے کہ اکبر اور ان کے ہم خیال لوگوں کی مخالفت کے باوصف سرسید کے کام کی تکمیل ہوکر رہی۔

(ب) عیسائی مبلّغوں کے اعتراضات سے جو انتشار اور تذبذب مسلمانوں میں پھیل رہا تھا اس کا توڑ سرسید نے یہ سوچا کہ ایک نئے

---

۱۔ دل مرا جس سے بہلتا، کوئی ایسا نہ ملا
بت کے بندے ملے، اللہ کا بندہ نہ ملا
سیّد اُٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے
شیخ قرآن دکھاتے پھرے، پیسا نہ ملا

علم الکلام کی بنیاد رکھی جائے ۔ خود سرسید نے اپنی تصنیفات میں سر ولیم میور اور دوسرے مغربی مصنّفوں کے اعتراضات کی تردید کی :

''سرسید نے اسلام کی ایسی ترجمانی کی جس پر عمل اور جدید فلسفے کی رو سے کوئی اعتراض نہ ہو سکے ۔''[۱]

''خطباتِ احمدیہ'' میں سر ولیم میور کی ''لائف آف محمد'' کے اعتراضات کا جواب دیا گیا ۔ اُنھوں نے ''تہذیب الاخلاق'' میں اپنی ''تفسیر القرآن'' شائع کرنی شروع کی اور اُس جدید علم الکلام کی بنیاد ڈالی جس کے متعلق اُنھوں نے اپنی ایک مفصّل تقریر میں کہا تھا :

''اس زمانے میں ایک جدید علم الکلام کی حاجت ہے جس سے یا تو ہم علومِ جدیدہ کے مسائل کو باطل کر دیں یا مشتبہ ثابت کر دیں یا اسلامی مسائل کو ان کے مطابق کر کے دکھائیں ۔''[۲]

اس جدید علمِ کلام کو فروغ دینے میں جن لوگوں نے سرسید کا ساتھ دیا ان میں مولوی چراغ علی ، رائٹ آنریبل سید امیر علی پیش پیش تھے ۔ مولوی چراغ علی کی وسعتِ علمی کے قائل ان کے دشمن بھی ہیں اور سید امیر علی کو اللہ نے یہ سعادت ارزانی فرمائی کہ وہ یورپ کی تاریخ ، دنیا کے مذاہب اور علم الکلام کے تمام پہلوؤں سے بخوبی آگاہ ہو کر اسلام کی صحیح تصویر دنیا کے سامنے پیش کر سکیں ۔ یوں بھی اُنھوں نے ایک کامیاب زندگی بسر کر کے ثابت کر دیا کہ مسلمان کسی سے کم نہیں ہوتے ۔ ''سپرٹ آف اسلام'' ان کی ایک مشہور تالیف ہے جو رسول کریمؐ کی زندگی اور تعلیمات پر بہترین کتاب سمجھی جاتی ہے ۔ ڈاکٹر سمتھ اپنی کتاب Modern Islam in India میں

---

۱- ''موجِ کوثر'' : محمد اکرم ۔
۲- ایضاً ۔

لکھتے ہیں کہ اسلامی کتب میں ''سپرٹ آف اسلام'' سے زیادہ دور حاضر کی کسی کتاب میں مذہبی حوالے نہیں ملتے ۔ لیکن برعظیم میں کتنے مسلمانوں نے یہ پوری کی پوری کتاب پڑھی ہے ۔''[1]

(ج) اس میں کوئی شک نہیں کہ سرسید نے اُردو زبان کا مزاج بدلنے کے سلسلے میں بڑا مفید کام کیا ہے ، لیکن اس حقیقت کو جھٹلانا ممکن نہیں کہ اُردو نثر کی صلاحیتیں اور اس کے امکانات غالب کے مکاتیب کے ذریعے ظاہر ہو چکے تھے ۔ ہاں سرسید نے یہ ضرور کیا کہ اپنے رفقا کو بے ضرورت لیکن خوبصورت نثر لکھنے سے منع کیا اور ایسی کتابیں لکھنے کی طرف ترغیب دلائی جو مسلمانوں میں ملّی تفاخر اور قومی عظمت کا شعور پیدا کر سکیں ۔ شبلی نے ''المامون'' اور ''الفاروق'' سرسید ہی کے خیالات سے متاثر ہو کر لکھیں ۔ خود سرسید نے 'تہذیب الاخلاق' کے ذریعے سادہ اور سلیس نثر میں ہر طرح کے مضامین ادا کر کے یہ ثابت کر دیا کہ تصنّع اور تکلف کے بغیر بھی بات کی جا سکتی ہے ۔ حالی چونکہ سرسید سے زیادہ متاثر تھے اس لیے سادگی ، سلاست

---

۱۔ ''موج کوثر'' کے فاضل مؤلف جدید علمِ کلام کے متعلق لکھتے ہیں :
''اسلام کی تاریخ میں علمِ کلام یا معتزلہ کے عقائد کو بھی دوامی کامیابی نہیں ہوئی . . . معتزلین تو قیاسی اور غیر ضروری گتھیاں سلجھانے میں مصروف رہے لیکن امت نے ابن تیمیہ اور امام احمد ابن حنبل جیسی ہستیاں پیدا کردیں جنھوں نے اپنے زورِ ایمان ، جرأتِ استقلال ، اخلاص اور روحانی و اخلاقی عظمت سے معترضین کا منہ بند کر دیا ۔'' فاضل مؤلف نے یہ خیال درست ہے لیکن اس سے جدید علمِ کلام کی اہمیت کم نہیں ہو جاتی ۔ ہر زمانے میں ابنِ تیمیہ اور امام ابن حنبل جیسے نفوس پیدا نہیں ہوا کرتے اور عام لوگوں کو گمراہی سے بچانے کے لیے کوئی نہ کوئی طریق کار اختیار کرنا ہی پڑتا ہے ۔ جدید علمِ کلام کا مقصد اسلام کی صداقت کا اثبات تھا اور عیسائی مبلغین کے اعتراضات کا جواب ۔ ان دونوں مقصدوں میں جدید علمِ کلام کے علم برداروں کو کامیابی حاصل ہوئی ۔

اور سلجھاؤ کے اعتبار سے ان کی تحریر ان کے سب رفیقوں میں ممتاز مقام رکھتی ہے ۔ لیکن حالی کی سلاست سے یہ گمان نہ گذرے کہ وہ پتے کی بات یا گہری بات نہیں کہتے ۔ سچ یہ ہے کہ نثر میں اگر سہل ممتنع کا درجہ کسی کو حاصل ہوا ہے تو وہ حالی کی تحریریں ہیں جن کی سادگی میں خلوص کی ایسی روشنی ہے کہ معمولی پامال الفاظ بھی جگمگ جگمگ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ یہ نکتہ کہ جس کو کچھ کہنا ہوتا ہے ، وہ تکلف اور تصنّع سے پرہیز کرتا ہے ، سرسید پر بخوبی روشن تھا اور حالی نے یہ گُر انھی سے سیکھا ۔[۱]

شبلی ، حالی ، نذیر احمد اور سرسید کی کوششوں سے اُردو نثر میں جو وسعت پیدا ہوئی اور اس کے امکانات جس طرح واضح ہوئے اس کی تفصیلات بیان کرنے کا یہ محل نہیں لیکن یہ ضرور کہہ دینا چاہیے کہ اگر اس مرحلے پر حالی ، شبلی اور نذیر احمد نثری کارنامے تخلیق کر کے اگلی نسلوں کے لیے نمونے نہ چھوڑ جاتے تو اُردو نثر اتنی تیزی سے ارتقا کی منزلیں طے نہ کرتی ۔

(د) پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ علی گڑھ کالج کی تاسیس کی غایت سرسید کی نظر میں یہ تھی کہ مسلمان اپنی ثقافتی روایات کو ملحوظ رکھ کر مغربی تعلیم حاصل کریں ۔ یعنی مغربی تہذیب میں اس طرح نہ رنگے جائیں کہ مشرقی اقدار کچلی جائیں یا مسخ ہو جائیں ۔ ملّی تفاخر اور قومی عظمت کا شعور پیدا کرنے کے لیے سرسید نے حالی کو ترغیب دلائی کہ وہ ایک نظم لکھیں جس میں مسلمانوں کے گزشتہ کارناموں کا ذکر دلنشیں پیرائے میں کیا جائے اور ان کی موجودہ پستی کا نقشہ بھی پیش کیا جائے ۔ یہ نظم ''مسدس'' کے نام سے چھپی اور حالی کی زندگی ہی میں کلاسیک بن گئی ۔ اس سلسلے میں جو بات جانِ سخن ہے وہ یہ

---

۱۔ اقبال مردِ بزرگ کی پہچان یہ بتاتے ہیں : ع
بات میں سادہ و آزاد و معانی میں دقیق

ہے کہ سرسید نے شعر کو بھی ملّی تفاخر اور قومی عظمت کے شعور کو بیدار کرنے کا ذریعہ بنایا ۔ حالی نے بعد میں ایسی نظمیں بھی لکھیں جن سے ان کا سیاسی شعور واضح ہوتا ہے ۔ یہ بات اس لیے کھول کر بیان کی گئی کہ اقبال نے بھی دراصل حالی ہی کی پیروی کی اور شعر کو اُن افکار و تصورات کی نشر و اشاعت کا ذریعہ بنایا جن سے قومی عظمت کا شعور اجاگر ہوتا تھا ، قومی انتشار واضح ہوتا تھا اور مسلمانوں کے دل میں اپنی پرانی تہذیب کی قدر پیدا ہوتی تھی ۔ اس بات کی تفصیل بھی آگے آتی ہے ۔

## (۵)

ذرا غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اقبال نے دراصل سرسید اور حالی کے کام کی تکمیل کی ۔[۱] سرسید نے جس جدید علمِ کلام کی بنیاد رکھی تھی اور جس کے خلاف شدید قسم کا ردِعمل پیدا ہوا تھا اسی کو ملحوظ رکھ کر اقبال نے یہ محسوس کیا کہ اسلام کو دینی معاملات میں فکر کے اندازِ جدید کی ضرورت ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال وجدان کو عقل پر ترجیح دیتے ہیں ۔ لیکن وہ یہ بھی نہیں کہتے کہ وجدان اور فکر میں کوئی بنیادی تضاد ہے یا کوئی ناقابلِ عبور خلیج ہے ۔ دراصل عقل اور وجدان مل کر مشاہدۂ حقیقت کا نہایت اچھا وسیلہ بن جاتے ہیں ۔ عقل حقیقت کے اس پہلو سے مربوط رہتی ہے جو زمان و مکان کی زنجیروں میں اسیر ہے اور وجدان حقیقتِ کبریٰ یا ابدی حقائق کے مشاہدے یا دریافت کی کوشش کرتا ہے ۔ اقبال اس مسئلے میں برگساں سے متفق ہے کہ وجدان بھی دراصل عقل کی ہی ایک ارتقا یافتہ شکل ہے ۔ انگریزی میں اقبال نے اسلام کے مذہبی افکار کی تشکیلِ جدید پر جو خطبات دیے ہیں وہ دراصل جدید علمِ کلام کا کامل ترین نمونہ ہیں ۔ دیباچے میں علامہ نے تصریح

---

۱۔ سرسید کے دوسرے رفقا کو بھی سرسید اور حالی کے کمالات میں شامل سمجھنا چاہیے ، لیکن علی گڑھ تحریک سے جس طرح سرسید اور حالی کے نام وابستہ ہیں اس طرح یہ سعادت کسی دوسرے شخص کو حاصل نہیں ہو سکی ۔

کی ہے کہ میرا مقصد یہ ہے کہ دین اسلام کی حقیقتوں کو اس طرح پیش کیا جائے کہ اسلام کی روایات بھی ملحوظ رہیں اور جدید افکار سے ان حقیقتوں کا اثبات بھی ہوتا رہے ۔ قدیم اور جدید کا امتزاج ہی سرسید کے پیشِ نظر تھا اور یہی بات اقبال کے ملحوظِ خاطر تھی ۔ فرق یہ ہے کہ سرسید مغربی فلسفے سے ناآشنا ہونے کے باعث جدید علمِ کلام کی فلسفیانہ بنیاد استوار نہ کر سکتے تھے ۔

خلیفہ عبدالحکیم نے انگریزی خطبات کا اُردو میں جو خلاصہ پیش کیا ہے اس میں سات خطبوں کے عنوان یوں درج کیے ہیں :

(۱) علم اور روحانی حال و وجدان ۔
(۲) مذہبی وجدان کی فلسفیانہ جانچ ۔
(۳) تصورِ باری تعالیٰ اور دعا کا مفہوم ۔
(۴) نفسِ انسانی اور مسئلۂ اختیار و بقا ۔
(۵) اسلامی ثقافت کی روح ۔
(۶) اسلام کی تعمیر میں اصولِ حرکت ۔
(۷) روحانی وجدان کی حقیقت کا امکان ۔

ہنگامۂ ستاون کے بعد مسلمانوں میں جو انتشار پیدا ہو گیا تھا ، سرسید کو اس کا شعور حاصل ہو گیا تھا اور اُنہوں نے مسلمانوں کو ہمیشہ کسی نہ کسی محور و مرکز پر جمع کرنے کی کوشش کی تھی ۔ اقبال کے زمانے میں ذہنی انتشار اور تذبذب اپنی انتہا کو پہنچ گیا تھا ۔ چنانچہ اقبال نے بھی مسلمانوں کو کسی ایک مرکز پر جمع ہونے کی تلقین کی اور آخر یہاں تک کہہ گئے کہ ہمسایہ قومیں مسلمانوں سے اس قدر آگے نکل گئی ہیں کہ جب تک مسلمانوں کو ان خطوں پر حکمرانی کا حق عطا نہیں کیا جائے گا جہاں ان کی اکثریت آباد ہے ، برعظیم ہند و پاکستان میں مسلمانوں کی ثقافت کبھی پنپ نہیں سکے گی ۔ یہی خیال یا تصور پاکستان کی تاسیس کا سنگ بنیاد تھا ۔ جس وقت اقبال نے ان خیالات کا اظہار کیا ہے اُس وقت ملحوظِ خاطر ملک کی سیاسی تقسیم نہیں تھی بلکہ مدعا یہ تھا کہ ایسے ذرائع اختیار کیے جائیں کہ مسلمان ایک مرکز و محور پر جمع ہو جائیں اور اسلامی افکار و تصورات کو پنپنے کا موقع ملے کہ ہندوستان میں دین اسلام اور ثقافتِ اسلامی کا چشمہ اتنا گدلا کر دیا گیا تھا

کہ اور کسی ملک میں اس کی نظیر نہیں ملتی - ''اسرار خودی'' ، ''رموز بے خودی'' اور ''جاوید نامہ'' میں مرکز کی اہمیت اور غایت سے بتفصیل بحث کی گئی ہے - غزلوں میں بھی اقبال نے بار بار اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ میں ان مسافروں کو ، جو کبھی کارواں کی شکل میں سفرِ حیات طے کرنے کے لیے نکلے تھے اور اب بکھرگئے ہیں ، جمع کرنا چاہتا ہوں :

نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست
سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

سرسید نے مسلمانوں کو انگریزی تعلیم سے بہرہ یاب ہونے کی دعوت دی تھی لیکن مشرقی اقدار قائم رکھنے کی تلقین بھی کی تھی - اس میں کوئی شک نہیں کہ سرسید مغربی تہذیب کی خوبیوں کے بڑے معترف تھے لیکن یہ بات نہیں کہ وہ مشرقی تہذیب کی عظمت سے بے خبر ہوں - اقبال نے بھی مغربی تعلیم سے استفادہ کیا اور پھر اس تعلیم کے تمام ہتھیاروں سے مسلّح ہو کر فلسفۂ جدید کے تمام افکار و تصورات پر تصرّف حاصل کر کے تہذیبِ مغرب پر بے باکانہ حملہ کیا - وہ عمر بھر اس بات کی تلقین کرتے رہے کہ مسلمانوں کی پرانی تہذیب کی اقدار دائمی اور ابدی ہیں - عمر بھر اُنھوں نے اشعار کے ذریعے مسلمانوں کی ماضی کی عظمت کی تصویر کھینچی :

جس طرح سرسید ان تمام تحریکات سے باخبر رہتے تھے جو دینِ اسلام میں رخنہ پیدا کر سکتی ہیں ، اسی طرح اقبال بھی ان تمام معاصر تحریکات کا بغور مطالعہ کرتے تھے جن سے اسلامی عقائد یا افکار کو ضرر پہنچنے کا خدشہ ہوتا تھا - احمدیت اور وطنیت کے مغربی تصوّر کے خلاف اقبال نے جس طرح جہاد کیا ہے وہ کسی سے مخفی نہیں - حسین احمد مدنی نے جب کانگرس کا ہمنوا ہو کر ملّت کو آب و گل کی زنجیروں میں محصور کرنا چاہا تو اقبال نے ایک معرکے کا مضمون بھی لکھا اورمدنی کے متعلق کچھ شعر بھی کہے - یہ شعر شنیدنی ہے :

سرود بر سرِ منبر کہ ملّت از وطن است
چہ بے خبر ز مقامِ محمدؐ عربی است

اقبال کے زمانے میں جو چیز اسلام کے عقائد و افکار کی توانائی اور صحت مندی کو گُھن کی طرح کھا رہی تھی وہ عجمی تصوف کا نفوذ تھا - عجمی تصوّف فارسی اشعار کے ذریعے پہلے اُردو ادبیات میں داخل ہوا اور پھر مسلمانوں

کے ذہنی سرمائے کا ایک نہایت اہم جزو بن گیا ۔ اقبال نے عمر بھر تصوف کے اس منفی پہلو کی مخالفت کی جو ترکِ دنیا کو غایتِ حیات اور اساسِ زیست قرار دیتا ہے ۔ یہاں تک کہ بے عملی کے خلاف تلقین کرتے ہوئے اُنھوں نے جب یہ کہا کہ حافظ کے اشعار چنگیز کے حملے سے بھی زیادہ مہلک اور ضرر رساں ہیں اور حافظ کی دل نشیں شاعری پر اس انداز سے تنقید کی کہ یہاں ایسے نغمے موجود ہیں جنھیں سن کر انسان موت کو حیات تصور کرنے لگتا ہے ، تو اس کے خلاف مخالفت کا ایک طوفان برپا ہو گیا ۔ اس طوفان کی تفصیلات "معرکہ اسرار خودی" میں محفوظ ہیں ۔[۱]

حالی کا اقبال پر جتنا گہرا اثر ہوا ہے اس کا اندازہ اسی سے لگایا جا سکتا ہے کہ اقبال نے جب حالی کا نام لیا ہے ، نہایت عقیدت و احترام سے لیا ہے ۔ جب حالی کی برسی منائی گئی ہے تو اقبال نے نہایت دل آویز شعر کہے ہیں ۔ علاوہ ازیں حالی کی مسدس کا اثر اقبال کے دل پر اتنا گہرا تھا کہ ان کی دو مقبول ترین نظمیں یعنی "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" مسدس ہی کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں ۔ ان دونوں کا موضوع بھی کم و بیش وہی ہے جو مسدسِ حالی کا ہے ۔

حالی کا سیاسی شعور جوں جوں نکھرتا گیا توں توں حالی تغزّل کی مختلف علامتوں کو نئے سیاسی معانی عطا کرتے چلے گئے ۔ جب برعظیم ہند و پاکستان میں سیاسی تحریکات کا نشو و نما ہوا اور دو بڑی ہمسایہ قومیں اس مسئلے پر اُلجھ پڑیں کہ اقلیت کے حقوق کا تحفظ کس طرح ہوگا تو حالی نے کراہ کر کہا :

کبک و قمری میں یہ جھگڑا ہے ، چمن کس کا ہے
کل خزاں آ کے بتا دے گی ، وطن کس کا ہے

ہمسایہ قوموں کی ترقی اور مسلمانوں کی زبوں حالی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے حالی نے کہا :

یارانِ تیزگام نے محمل کو جا لیا — ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے

اقبال نے بھی حالی کی طرح نہ صرف یہ کہ تغزّل کی بہت سی علامتوں کو نئے سیاسی معانی عطا کیے بلکہ جس طرح ابوسعید ابوالخیر نے فارسی غزل کے

---

۱- عبداللہ قریشی : رسالہ اقبال لاہور ۔

تمام علائم و رموز کو حقائقِ تصوف کے ابلاغ و اظہار کے لیے استعمال کر لیا تھا اسی طرح اقبال نے بھی اُردو کی شعری روایت ، خاص طور پر تغزّل کے علائم و رموز ، کو سیاسی افکار و تصورات کی اشاعت کا ذریعہ بنا لیا ۔ نئی علامتیں وضع کیں : لالہ ، عشق ، شاہین ، قلندر کے مفہوم کو تازگی اور ندرت عطا کی ۔ جب تک انگریزوں کے اقتدار اور قانون کی گرفت شدید رہی ، اقبال تغزّل کی علامتوں کے ذریعے سیاسی افکار کی اشاعت کرتے رہے ۔ لیکن جب انگریزی اقتدار پر نزع کا عالم طاری ہو گیا تو اقبال نے علامتوں کے استعمال کے بغیر کھلم کھلا اپنے سیاسی افکار کی اشاعت کی ۔ ''بال جبریل'' اور ''ضرب کلیم'' میں یہی بنیادی فرق ہے ۔ ''بالِ جبریل'' کے مصنف کو معلوم ہو چکا تھا کہ یہاں اب میرے رازداں اور بھی ہیں اس لیے "ضربِ کلیم'' میں اس نے اپنے افکار اور اپنے تصورات کو بے باکانہ نظم کے پیرائے میں بیان کیا ۔

حالی بھی شعر کو صداقت کے اظہار کا ذریعہ اور ملّت کے احیا کا وسیلہ تصور کرتے تھے ۔ اقبال نے بھی بتصریح کہا کہ کلام دراصل عقائدِ اسلامی کی توضیح پر مشتمل ہے ۔ میں شعر سے ملّتِ اسلامیہ کے احیا کا کام لینا چاہتا ہوں ۔ یہ بات اور ہے کہ وہ شاعر ہونے سے انکار کرتے رہے اور اس کے باوجود شعر کہتے رہے ۔ مزے کی بات یہ ہے کہ جن شعروں میں اُنھوں نے شاعری سے انکار کیا ہے وہ بھی اپنی معنویت اور اسلوبِ ابلاغ و اظہار کے حسن کی بنا پر شعر کہلائیں گے ۔ مثلاً :

نہ بینی خیر ازاں مردِ فرو دست
کہ بر من تہمتِ شعر و سخن بست

---

نہ زباں کوئی غزل کی ، نہ زباں سے باخبر میں
کوئی دلکشا صدا ہو ، عجمی ہو یا کہ تازی

---

غزلے زدم کہ شاید ز نوا قرارم آید
تبِ شعلہ کم نگردد زگسستنِ شرارہ

---

من اے میر امم داد از تو خواهم
مرا یاران غزل خوانے شمردند

---

ز شعر دلکش اقبال میتوان دریافت
کہ درس فلسفہ می داد و عاشقی ورزید

---

بیا بمجلس اقبال و یک دو ساغر کش
اگرچہ سر نتراشد ، قلندری داند

عہد حاضر کے ایک فاضل مصنف نے اس خیال کا اظہار کیا کہ سرسید کے جدید علم کلام کے برخلاف جو ردعمل پیدا ہوا تھا ، یا بالفاظ دیگر علی گڑھ تحریک کے خلاف جو ردعمل ہوا تھا ، اقبال کا نشو و نما اسی دور ردعمل میں ہوا ، گو کہ کئی بنیادی امور میں وہ دور ردعمل کے رجحانات کا ترجمان ہے ۔[۱] ہمارے خیال میں اقبال کی رفتار فکر کے ماخذوں کا سراغ لگانے میں فاضل مولف کو تسامح ہوا ہے ۔ خود ان کے قول کے مطابق علی گڑھ تحریک کے مخالف اکبر الہ آبادی ، شبلی اور ابوالکلام آزاد ہیں ۔ علمائے دیوبند کو بھی وہ علی گڑھ تحریک کے مخالفین میں شمار کرتے ہیں ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال اکبر الہ آبادی کے کلام سے متاثر ضرور ہوئے اور اکبر کے انداز میں انھوں نے کچھ شعر بھی کہے ، جن کی ادبی حیثیت ایسی نہیں کہ اقبال کے لیے باعث فخر ہو ، لیکن دونوں کے اسلوب فکر میں بنیادی فرق ہے ؛ اکبر اس تصوف کے دل دادہ ہیں جو خودی کی نفی کرتا ہے ۔ ان کے اشعار میں ان کی ذاتی زندگی کی مایوسیوں اور حرمان کا شعور جھلکتا ہے ۔ وہ سرسید کی تحریک پر بہ طریق تفنّن حملہ آور ہوتے ہیں لیکن خود ہی یہ کہنے پر بھی مجبور ہوتے ہیں کہ :

یہ مانا حضرت اکبر ہیں حامئی پردہ
مگر وہ کب تک اور ان کی رباعیاں کب تک

مراد یہ ہے کہ مغربی تعلیم اور تہذیب کے جس سیلاب کو اکبر روکنا چاہتے تھے وہ ان کے روکے نہیں رکا ۔ بیسویں صدی کے افکار و تصورات کو چٹکیوں

---

۱- موج کوثر ۔

میں نہیں اُڑایا جا سکتا ۔ صرف چٹکلے اور لطیفے بیان کرنے سے مشرقی تہذیب کی
اندار کی خوبی عیاں نہیں ہو سکتی ۔ البتہ ہمیں یہ تسلیم کرنے میں باک نہیں کہ
اکبر اور اقبال میں یہ مشابہت ضرور ہے کہ جہاں مقدّم الذکر نے تفنّن کو
سیاسی افکار و تصورات کا پردہ بنا دیا تھا ، وہاں موخّرالذکر نے تغزّل کو اسی
مقصد کے لیے استعمال کیا ۔

شبلی نعمانی سے اقبال کا متاثر ہونا بعید از قیاس نہیں کیونکہ وہ لاکھ سرسید
کے مخالف ہو جائیں ، رہتے وہ سر سید کے دائرے ہی کے آدمی ہیں ۔ تو اگر
اکرام صاحب کے اس قول کو صحیح بھی تسلیم کر لیا جائے کہ شبلی ، سر سید
کی تحریک کے ردِعمل کی پیداوار ہیں اور اقبال بھی اسی ردِعمل کے علم برداروں
سے متاثر ہے تو بھی معاملے کی صورت وہی رہتی ہے ۔ شرر نے شبلی اور سرسید
کی مخالفت کا راز ''سیر رجال'' میں یوں فاش کیا ہے :

''ان کی طبیعت میں باوجود انتہا درجے کے اخلاق کے خودداری کا
خیال بہت بڑھا ہوا تھا ۔ سیّد صاحب کی صحبت ، علی گڑھ کالج کی
مرجعیت اور ان کی ذاتی قابلیت نے انھیں ابتداءً اس حیثیت سے پبلک میں
انٹروڈیوس کرایا کہ سید صاحب کے گروہ کے ایک نامور بزرگ اور
ان کی فوج کے ایک نامی پہلوان ہیں ۔ مگر خود مولانا شبلی کی خودداری
اس حیثیت کو اپنی شان سے بہت کم بلکہ اپنی ذلّت اور سبکی تصوّر
کرتی تھی ۔ اپنی ان تصنیفوں اور نظموں کو تو وہ مٹا نہ سکے جن
میں خود ہی اپنی اس حیثیت کو آشکارا کر چکے تھے لیکن اب اس
بات کو ناقابلِ برداشت دیکھ کر علی گڑھ کالج سے علیحدگی اختیار
کر کے ندوۃ العلماء میں شرکت کی اور سمجھے کہ اس ذریعے سے میں علما
کا سرتاج اور شیخ الکل بن کر اُس درجے پر پہنچ جاؤں گا جو سید صاحب
کے درجے سے بھی مافوق ہے ۔ میں نے بارہا ان کو اس خیال سے
روکا اور اُس زمانے میں کہہ دیا تھا کہ علما بس میں آنے والے نہیں ہیں ۔
ان مرحومینِ اُمت میں سے ہر ایک پریزیڈنٹ کی حیثیت رکھتا ہے ۔''[۱]

یہ مستند معاصرانہ شہادت ہے اور ہماری قیاس آرائیاں اس شہادت کے

---

۱۔ مضامینِ شرر ۔ سیر رجال ، شبلی نعمانی ، صفحات ۲۶۱ - ۲۶۲ ۔

سامنے کوئی وقعت نہیں رکھتیں ، تاآنکہ شرر اور شبلی کی باہمی کشیدگی کی مستند اور معاصرانہ شہادت بھی مہیا ہو جائے ۔ شرر کی شہادت سے معلوم ہوتا ہے کہ شبلی نے عمر بھر سرسید کے طے شدہ پروگرام کے مطابق کام کیا لیکن آخر انھوں نے محض اس لیے علیحدگی اختیار کی کہ انھیں بھی سر سید کا سا تفوق حاصل ہو جائے ۔ اب اگر یہ بات ثابت بھی ہو جائے کہ اقبال شبلی سے بہت متاثر ہیں تو یہی ثابت ہوگا کہ وہ سرسید اور ان کے رفقا اور ان کے طریق کار سے متاثر ہیں ۔

شیخ محمد اکرام کے قول کے مطابق علی گڑھ تحریک کے خلاف جو ردِعمل پیدا ہوا تھا اس کا سب سے کامیاب علمبردار ایک قابل مگر پُر جوش نوجوان تھا ؛ یعنی ابوالکلام آزاد ۔ یہ درست ہے کہ آزاد نے کسی حد تک سر سید کے علم الکلام کی تردید اور اصلاح کی ، قرآن مجید کا غائر مطالعہ کیا اور اس کے مطالب کی وسیع اشاعت کی کوشش کی ۔ اس کے باوجود یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ قرآن مجید کے دقیق مطالب کے سلسلے میں جو بصیرت اللہ تعالٰی نے اقبال کو عطا کی تھی وہ بے مثال تھی ۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی خدمات سے انکار نہیں ، نہ ان کے تبحّرِ علمی کی تنقیص مقصود ہے ۔ کہنا فقط یہ ہے کہ اقبال نے قرآن اور حدیث کی تفسیر کے نئے راستے کھولے ، اور جس طریقے پر انھوں نے مذہبی معاملات میں غور و فکر کیا ہے وہ اتنا با ثمر ثابت ہوا کہ قرآن مجید کے مطالب کی موجودہ تشریحات کم و بیش اقبال کے تصوّرات اور افکار پر مبنی معلوم ہوتی ہیں ۔ یہ دعویٰ نہیں کہ اقبال نے قرآن مجید کی منظّم تفسیر کی ہے ، کہنا صرف یہ مقصود ہے کہ اقبال نے قرآن مجید کے نئے مفسّروں کے لیے زمین ہموار کی ہے ، نئے متکلّموں کو راستہ دکھایا ہے اور عصرِ حاضر کے اُس انسان کو ، جو سائنسی انکشافات کی وجہ سے مذہبی معاملات میں سخت تذبذب اور انتشار کا شکار تھا ، توہمّات اور وسوسوں سے بچنے کے گُر بتائے ہیں ۔ ابوالکلام آزاد نے پرانے علمِ کلام اور نئے علمِ کلام کو بے ثمر گردانا ہے لیکن اقبال نے اسلام کے بنیادی تصوّرات اور عقائد کو جدید فلسفے اور منطق کی کسوٹی پر پرکھ کر ان کا اثبات کیا ہے ، اور عقل اور وجدان اور مذہبی واردات میں تطبیق کی ہے ۔ پانچویں خطبے میں اقبال نے ایسی باریک اور دقیق بات کہی ہے جو تفقّہ میں انقلاب پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے ۔ اقبال اس خطبے میں

کہتے ہیں:

"اسلام کا ظہور استقرائی عقل کا ظہور ہے جس نے قدیم اندازِ نبوت کو منسوخ کر دیا۔ نوع انسان کے موجودہ دور ارتقا میں اب اس کی ضرورت نہیں رہی کہ ہر چھوٹی بڑی بات کے لیے انسان ایک قائد اور معلّم پر بھروسہ کریں اور خود کچھ نہ سوچیں۔ اب انسان کو اپنے پاؤں پر کھڑا ہونے کی مشق کرنا ہے۔ بچوں کی طرح نبوت کی انگلی پکڑ کر قدم اٹھانا اس کی ترقی میں حارج ہوگا۔ اسی کے ساتھ بادشاہی بھی ختم ہو گئی اور کاہنوں اور پروہتوں کا اقتدار بھی سوخت ہو گیا۔ بالغ انسانیت کے لیے اب یہ بھی غیر ضروری ہو گئے۔ اور قرآن نے بالتکرار یہ تلقین شروع کی کہ تدبّر اور تفکّر کرو اور مشاہدۂ انفس و آفاق سے اپنی زندگی کے لیے ہدایت حاصل کرو۔ اس کے ساتھ ہی انسانی تاریخ سے بھی سبق لو۔ اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ولایت کے اندر جو روحانی وجدان و عرفان ہے، اور جو نبوت میں بھی پایا جاتا ہے، اس کے دروازے بند ہو گئے۔ وہ دروازے بدستور کھلے ہیں، لیکن دینی اور دنیاوی اُمور میں عقل و حکمت کا دور آ گیا ہے جو وحی و الہام سے متناقض نہیں بلکہ اس کی تکمیل کرتا ہے۔ ختمِ نبوت کے یہی معنی ہیں کہ کسی فوق الفطرت ذریعے سے ہدایت حاصل کرنے والے کا ادعا اور اس کی آمریت ختم ہو گئی ہے۔ اب کسی شخص کو حق نہیں پہنچتا کہ اہلِ عالم میں یہ منادی کرے کہ میرے الہامات پر بے چون و چرا ایمان لاؤ۔ اب تمام قسم کے تجربات انسان اپنی عقل اور مشاہدے سے پرکھے گا۔ اب نوع انسان پر حکمت کے دروازے کھول دیے گئے ہیں۔ اب فہمِ فطرت اور تسخیرِ فطرت اسی کے ذریعے سے ہوگی۔ دیوتاؤں کی حکومت کو منسوخ کر کے اسلام نے فطرت کے حکیمانہ مطالعے کو آسان کر دیا۔ روحانی وجدانات، الہامات اور تجربات اب بھی ہوتے ہیں اور ہمیشہ ہوتے رہیں گے، لیکن سب کو عقل و حکمت کی کسوٹی پر پرکھا جائے گا۔ تصوّف نے اپنے احوال کو جانچنے اور پرکھنے کی بہت کوشش کی لیکن یہ کوشش ابھی جاری رہنی چاہیے۔ اس جانچ میں ابنِ خلدون کی حکیمانہ کوشش

قابلِ تحسین ہے ۔"[۱]

خلاصۂ کلام یہ کہ اقبال اس اسلوبِ تشریح سے ضرور متاثر ہوئے ہیں جو آزاد نے آیاتِ قرآنی اور احادیث کے سلسلے میں اختیار کیا ہے لیکن انہوں نے اسلام کے بنیادی عقائد و افکار کی جو تشریح و توضیح کی ہے وہ عصرِ حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق ہے اور یہی وجہ ہے کہ مغرب اور مشرق کے بڑے بڑے مفکّروں نے جہاں اقبال کو دوسرے خطاب دیے ہیں وہاں اسے مفسّرِ قرآن کہہ کر بھی پکارا ہے ۔

## (۶)

مقدمے کے مطالب کا خلاصہ یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ :

(۱) اُنیسویں صدی کے اواخر میں اقبال نے اسلام کو مختلف خطرات سے دوچار اور مسلمانوں کو مختلف توہمات میں گرفتار پایا ۔

(۲) مسلمانوں کی مِلّی زبوں حالی اس مقام تک پہنچی ہوئی دیکھی کہ کوئی مرکز و محور ایسا نہ تھا جس پر عام مسلمان جمع ہو سکتے ۔

(۳) مغربی تعلیم اور تہذیب کے فروغ کی وجہ سے قدیم مشرقی تہذیب کی اقدار کو مردہ دیکھا ۔

(۴) مسلمانوں کو اپنی گذشتہ عظمت کا مدح خواں ضرور پایا لیکن اس پستی کے زمانے میں اس عظمت کے حصول کے رموز سے بے خبر دیکھا ۔

(۵) حالی کی طرح اقبال نے بھی شعر کو ہر قسم کے افکار و تصورات کی اشاعت کا ذریعہ بنایا اور بصراحت پڑھنے والوں کو متنبّہ کیا کہ مجھے فقط شاعر نہ سمجھا جائے ۔

(۶) بعض حقائق کو اقبال نے نظم کا جامہ پہنایا لیکن ان میں وہ خوبی پیدا نہ ہو سکی جو شعر کی خصوصیت ہوتی ہے ۔

---

۱۔ فکر اقبال ، از خلیفہ عبدالحکیم ، اقبال کے پانچویں خطبے کی تلخیص ۔

(ے) ایسا بھی ہوا کہ فلسفے کے دقیق اور لطیف تعقّلات موضوعِ سخن
بن کر جذبے میں سموئے گئے اور شعر بن گئے -

اس کتاب کا مقصد یہ ہے کہ اقبال کے کلام کے اُس حصے کا جائزہ لیا جائے جسے شعری تخلیق کہا جا سکتا ہے - کلام کا وہ حصہ جو صرف مطالبِ منظوم پر مشتمل ہے اور شعر کے رتبے کو نہیں پہنچتا ، اس سے بحث کرنا مقصود نہیں کہ اس کا تعلق محض فکر سے ہے جس میں جذبے کی کوئی آمیزش نہیں -

☆ ☆ ☆

## (۲)

# ابتدائی تعلیم و تربیت - محفلِ احباب - داغ اور آردو کی شعری روایت

دل یہ کہتا ہے فراقِ ماہ و انجم دیکھ کر
ہائے کیا کیا صحبتیں راتوں کی برہم ہوگئیں

اقبال اصلاً کشمیری برہمن تھے ، یعنی خالص آریائی نژاد ۔[۱] ان کی ولادت کی تاریخ ۹ نومبر ۱۸۷۷ع ہے[۲] اور مسقط الراس سیالکوٹ ہے ۔ اقبال کے

---

۱۔ آریائی ذہن حقیقت کو پارہ پارہ کر کے دیکھنے کا عادی ہے ، اس لیے وحدتِ محض یا وحدتِ صرف کا تصور خالص آیارئی نظامہائے فکر میں نہیں ملتا ۔ اقبال نے دو تین بار اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ میں آریائی نژاد ہونے کے باوصف وحدتِ بسیط اور وحدتِ محض کے رموز سے باخبر ہوں ؛ مثلاً :

مرا بنگر کہ در ہندوستاں دیگر نمی بینی
برہمن زادۂ رمز آشنائے روم و تبریزاست

حمد کا مشہور شعر ہے :

کبھی اے حقیقتِ منتظَر نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

۲۔ پہلے ایڈیشن میں بہ حوالہ ذکر اقبال "۲۲ فروری ۱۸۷۳ع" چھپا ہے ۔ (ادارہ)

والد شیخ نور محمد چاہتے تھے کہ اپنے بچے کو دینی تعلیم کے معارف سے آشنا کرا دیں - چنانچہ اُنھیں مولانا غلام حسن کے یہاں بھیجنا شروع کیا جو سیالکوٹ کے مشہور عالم تھے - مولوی سید میر حسن بھی مولوی غلام حسن صاحب کے ہاں آیا کرتے تھے - اُنھوں نے اقبال کی ذہانت کا مشاہدہ کیا تو خود کہا کہ اس بچے کو تعلیم کے لیے میرے ہاں بھیجو - چنانچہ اقبال کا ان کے ہاں آنا جانا شروع ہو گیا اور اُس زمانے کے معمول کے مطابق شاہ صاحب نے اقبال کو گلستان ، بوستان ، سکندر نامہ ، انوار سہیلی اور تصانیفِ ظہوری کا درس دینا شروع کیا - ان کتابوں کا درس عام طور پر فارسی کے طالب علموں کو دیا جاتا ہے لیکن اکثر یہ ہوتا ہے کہ طالب علم ان ادبی تصانیف کی خوبیوں سے آشنا رہتا ہے اور زیادہ سے زیادہ حاصل کرتا ہے کہ اشعار کا ترجمہ کر لے یا بعض مشکل اور دقیق لغات کے معانی بیان کر دے - اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلے ان کتابوں کے پڑھانے والے خوش ذوق اربابِ علم ہوتے تھے - بتدریج ان کتابوں کے معلّم وہ لوگ ہو گئے جو ان کتابوں کی ادبی قدر و قیمت سے ناواقف تھے - مولانا میر حسن نے جب اقبال کو گلستان ، بوستان ، سکندر نامہ ، انوار سہیلی اور ظہوری کی تصالیف پڑھائیں تو رسمی اندازِ تدریس سے قطع نظر کر کے یہ کوشش کی کہ اقبال کے دل میں فارسی ادب کا احترام پیدا ہو جائے اور نتیجۃً اس ذوقِ سلیم کی تربیت ہو جس کے بغیر مطالعہ بالکل بے کار اور بے ثمر ہوتا ہے - گلستان فارسی نثر کی وہ شاہکار تصنیف ہے جس میں سعدی نے چھوٹے چھوٹے بلیغ جملوں میں نہایت لطیف اور دقیق حقائق بیان کیے ہیں - ساتھ ظرافت کی چاشنی رکھی ہے کہ پڑھنے والے کا جی ذرا نہ اُکتائے - خوب صورت تشبیہیں اور استعارے اور قافیوں کے کھنکے برابر چلے آتے ہیں کہ پڑھنے والا مطلب سے قطع نظر صورت کی دل پذیری اور دل نشینی سے بھی لطف اندوز ہو - جہاں نثر کے پانچ چھ فقرے لکھے جا چکتے ہیں تو مصنف حسبِ حال اپنے ، یا کسی اور کے ، شعر اس طرح درج کرتا ہے جس طرح انگشتری میں نگینے جڑے ہوں - علاوہ ازیں گلستان میں ایسی بامحاورہ زبان استعمال کی گئی ہے کہ اگر اس کا بغور مطالعہ کیا جائے تو طالب علم فارسی کی فنکارانہ نثر کی تمام خوبیوں پر مطلع ہو سکتا ہے - یہی حال بوستان کا ہے - بوستان اگرچہ بظاہر ایسی منظوم داستانوں پر مشتمل ہے جو پند و نصیحت اور اخلاق و عرفان سے تعلق رکھتی ہیں لیکن مصنف نے جستہ

جستہ اپنی زندگی کے متنوع تجربات سے کام لے کر ایسے شعر بھی کہے ہیں جن کی صنعت گری کی داد دیے بغیر انسان نہیں رہ سکتا ۔ بوستان پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ تخلیقی فنکار جب اخلاق و عرفان کو موضوعِ سخن بناتا ہے تو وہ حقیقتیں کس خوب صورتی سے شعر بن جاتی ہیں جن کے ذکر سے بھی اکثر سننے والے اُکتا جاتے ہیں ۔ "سکندر نامہ" بھی صنعت گری کے اعتبار سے بے نظیر کتاب ہے ۔ آہنگ ، ترنم اور نغمے کا شعور جیسا نظامی گنجوی کو حاصل ہے ویسا شاید حافظ شیرازی کو نصیب ہوا ہو تو ہوا ہو ورنہ اور کوئی شاعر تو اس کی گرد کو بھی نہیں پہنچتا ۔ نظامی اُس عراقی دبستان کا علمبردار ہے جس کے مقلد محسناتِ شعر کی طرف زیادہ توجہ دیتے ہیں ۔ لیکن یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ صنعتوں کے ہجوم میں معنویت گم ہو جاتی ہے ۔ نظامی کے ہاں افکارِ بکر اور نوادرِ فکر نہایت خوب صورت الفاظ کا جامہ پہنتے ہیں ۔ قافیہ بھی اس کے ہاں میر حسن کی طرح ایسا بانکا آتا ہے کہ باید و شاید ۔ اگر کوئی طالب علم سکندر نامے کو یہ باتیں ملحوظ رکھ کر پڑھ لے کہ آہنگ اور ترنم کی تخلیق کے رموز کیا ہیں تو اسے اس سلسلے میں مزید مطالعے کی ضرورت نہ رہے گی ۔ نظامی خود ایران کی قدیم موسیقی کے رموز سے آگاہ ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ان رموز و اسرار سے کام لے کر اس حقیقت کا اظہار کرتا ہے کہ شعر اور موسیقی میں چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ "شیریں خسرو"۔نظامی میں ایرانِ قدیم کے جن راگوں کا ذکر موجود ہے ان کے سوا محققین نے آج تک کسی راگ کا ذکر نہیں کیا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ایران کی راگ داری پر جس نے کچھ لکھا ہے اس نے نظامی ہی کے مطالب سے استفادہ کیا ہے ۔

یہی حالت ظہوری کی تصانیف کی ہے ۔ یوں رسماً آپ 'سہ نثر ظہوری' پڑھ لیں یا اس کا دیوان پڑھ لیں تو یہی ہو گا کہ کچھ الفاظ کے معانی آپ کو معلوم ہو جائیں گے ، لیکن اگر آپ اس بات پر غور کریں کہ تکلف اور تصنع کے باوجود وہ معانی ، جن کا بیان مطلوب ہے ، غارت نہیں ہوئے تو آپ کو اندازہ ہو گا کہ ظہوری کی فن کاری کا کیا مقام ہے ۔ غالب نے جو ظہوری کو روح و روانِ معنی اور جہانِ معنی کہا تھا تو غلط نہیں کہا تھا ۔ فیضی نے بھی ظہوری کی بے جا

تعریف نہیں کی تھی ۔[1]

''انوار سہیلی'' کی رسمی تدریس کی غایت بھی صرف یہ تھی کہ طالب علم کو چند ایسی کہانیاں معلوم ہو جائیں جن سے اخلاق اسباق مترشح ہوتے ہیں ۔ لیکن ''انوار سہیلی'' کے مطالعے کا ایک اور اسلوب بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ اُستاد اس دل کش اور دل پذیر کتاب کی تاریخ بیان کرے ، اصل سنسکرت کتاب کا سراغ دے ، یہ بتائے کہ رودکی نے اس کتاب کو منظوم کیا ، نصراللہ کے نثری متن ''کلیلہ دمنہ'' کا ذکر کرے ، فارسی ادبیات میں ابن مقفّع کی اہمیت سے بحث کرے اور پھر طالب علم کو یہ بتائے کہ نصراللہ کے متن میں اور حسین واعظ کاشفی کے متن میں کہ ''انوار سہیلی'' کہلاتا ہے ، کیا فرق ہے ۔ اور فارسی نثر نصراللہ سے حسین واعظ کاشفی تک کن کن مرحلوں سے گزری ہے ۔[2] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سید میر حسن نے اقبال کو نثر و نظم کے یہ شاہکار اس طرح پڑھائے کہ ذہین طالب علم فارسی ادبیات کی عظمت کا معترف ہوگیا اور مزید مطالعے کا شائق ۔ اس سے ، جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ، وہ ذوق سلیم پیدا ہوتا ہے جو کچھ اُستاد کی تربیت اور کچھ شاگرد کی ذہنی کاوش کا نتیجہ ہوتا ہے ۔ اُس زمانے میں سید میر حسن نے نہ صرف اقبال کو فارسی ادبیات سے آگاہ کیا بلکہ عربی بھی پڑھائی اور ساتھ ہی مشرق حکمت ، تصوف اور فلسفے کے رموز اس طرح ذہن نشین کرائے کہ اسی زمانے میں اقبال کو اس سلسلے میں مزید جستجو اور تفحّص کی چیٹک لگ گئی ۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ حکمت ،

---

۱۔ ظہوری ، سعدی اور نظامی کے حالات کے لیے دیکھیے : ''تاریخ ادبیات ایران'' شفق ۔ ''شعرالعجم'' شبلی ۔ ''دربار اکبری'' محمد حسین آزاد ۔ ''گنجینہ گنجوی'' مرتّبہ وحید دست گردی ۔ اور موسیقی کے سلسلے میں دیکھیے ''تاریخ ادبیات ایران'' جلال ہمائی ، جلد اول ۔ ''مزد یسنا'' محمد معین ۔ ''موسیقیِ دورۂ ساسانی'' مہدی علی برکشلی ۔

۲۔ ''انوار سہیلی'' اور متعلقہ موضوعات کے سلسلے میں دیکھیے : ''تاریخ ادبیات ایران'' جلد سوم از براؤن ۔ ''احوال و اشعار رودکی'' سعید نفیسی ۔ ''ایران بہ عہدِ ساسانیاں'' ''پر تو اسلام'' مولفہ امین مصری ، ترجمہ فارسی عباس خلیلی ۔

فلسفہ اور ادبیات کی کون کون سی کتابیں سید صاحب نے اقبال کو اُن دنوں پڑھائی تھیں لیکن ایک بات کا ذکر اس مرحلے پر واجب ہے ۔ ''تلمیحاتِ اقبال'' کی تالیف کے سلسلے میں یہ بات مجھ پر روشن ہوئی کہ اقبال نے جن فارسی اشعار کو اُردو میں تضمین کیا انھی میں سے کچھ ''سرو آزاد'' میں موجود ہیں یا ان کے مصنفوں کا ذکر ''سرو آزاد'' میں آیا ہے ۔ یہ بات اتفاقاً معلوم ہوئی اور اس کے بعد اس سلسلے میں بہت سہولت حاصل ہو گئی ۔ یعنی ان غیرمعروف شعرا کے حالات بھی ''سرو آزاد'' ہی میں مل گئے جن کے اشعار کو اقبال نے تضمین کیا تھا ۔ اس حقیقت کو ملحوظ رکھ کر یہ بات بقطع و یقین کہی جا سکتی ہے کہ یا تو اُسی زمانے میں یا اس سے ذرا بعد ''سرو آزاد'' اقبال کے مطالعے میں رہی ۔ ''سرو آزاد'' میں اشعار کا انتخاب بہت کڑا ہے اور فاضل مولف نے وہی اشعار درج کیے ہیں جن میں اکثر و بیشتر دقیق مطالب قلم بند کیے گئے ہیں ۔ اگر یہ خیال درست ہے کہ ابتدائی طالب علمی ہی کے زمانے میں ''سرو آزاد'' اقبال کے مطالعے میں رہی تو یہ نتیجہ نکالنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ شروع ہی سے اقبال کے ذہن میں اچھے شعر کی یہ پہچان مشخّص ہوئی کہ اس کے مطالب و معانی بلند ہوتے ہیں ۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر کی عظمت کا پیمانہ معانی کی بلندی ہی ہے ۔ معانی کی بلندی کے مدارج ہوتے ہیں اور اسی اعتبار سے شعر پست یا عالی رتبہ ہوتا ہے ۔ حسن کے اعتبار سے شعری ہیئت کے مدارج مقرر نہیں کیے جا سکتے کہ حسن صفتِ اضافی نہیں بلکہ صفتِ مطلقہ ہے ۔ آرٹ کی تمام تخلیقات بالکل یکساں طور پر حسین ہوتی ہیں ۔ اختلاف فقط معانی کی بنا پر پیدا ہوتا ہے اور معانی کی بلندی دقّتِ نظر ، ذوقِ سلیم اور وسعتِ مشاہدہ سے پیدا ہوتی ہے ۔ ''سرو آزاد'' میں ، جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے ، اشعار کا جو انتخاب کیا گیا ہے اس میں معانی کی بلندی ہی کو ملحوظ رکھا گیا ہے ۔ کہیں کہیں 'پرتکلف اور 'پرتصنع معنی آفرینی بھی دکھائی دیتی ہے لیکن ایسا شاذ ہوا ہے ۔ بہرحال یہ بات توجہ طلب ہے کہ "سرو آزاد" کے مطالب و مندرجات کا اقبال پر کتنا گہرا اثر ہوا اور شروع ہی سے شعر کی عظمت کے کون سے پیمانے اُنھوں نے متعیّن کیے ۔ گمان گزرتا ہے کہ مختلف نجی محفلوں میں علامہ کی زبان سے جو شعر سنے گئے ہیں وہ بھی ''سرو آزاد'' میں موجود ملیں گے ، لیکن یہ بھی ایک قیاس ہے ، اگرچہ جو شہادت اب تک مہیا ہو چکی ہے وہ اس بات کی

موید ہے کہ یہ قیاس صحیح ہے ۔[1]

سیالکوٹ سے ایف ۔ اے کا امتحان پاس کر لینے کے بعد اقبال لاہور چلے آئے اور گورنمنٹ کالج میں داخلہ لے لیا ۔ یہاں ان کی ملاقات پروفیسر آرنلڈ سے ہوئی جو پہلے علی گڑھ میں درس دیا کرتے تھے اور اب لاہور میں فلسفہ پڑھانے پر مقرر تھے ۔ عجیب اتفاق ہے کہ جس طرح اقبال کے پہلے اُستاد سید میر حسن کو مشرقی ادبیات ، تصوف اور حکمت کے نکات و غوامض سے پوری آگاہی تھی اسی طرح آرنلڈ کی آب و گل میں بھی گویا فلسفہ کارفرما تھا ۔ اقبال کی ذکاوت اور غیر معمولی ذہانت کو دیکھ کر آرنلڈ نے انھیں بڑی توجہ سے پڑھانا شروع کیا ۔ اُنیسویں صدی کے اواخر میں بی ۔ اے کی جماعت گنتی کے چند طالب علموں پر مشتمل ہوا کرتی تھی ، نتیجتاً وہ علم جو بزرگوں کی نظر سے پیدا ہوتا ہے شاگرد اس سے بہی مستفید ہو سکتے تھے ۔ اقبال کالج میں بھی آرنلڈ سے تعلیم حاصل کرتے تھے اور ان کی نجی محفلوں میں بھی شریک ہوتے تھے ۔ قیاس ہے کہ مشرق اور مغرب کی حکمت اور فلسفے کا موازنہ اقبال نے اسی مرحلے پر شروع کیا ہوگا ۔ اس قیاس کو اس بات سے تقویت پہنچتی ہے کہ اقبال نے پی ایچ ۔ ڈی کی سند کے لیے جو مقالہ پیش کیا تھا اس میں ایران کی مابعدالطبیعیات سے بحث کی گئی تھی ۔ بالفاظِ دیگر ایران کے مفکّروں اور فلسفیوں نے جو مابعدالطبیعیاتی نظام پیش کیے تھے ، اقبال نے انھیں جدید فلسفے کی زبان میں بیان کر کے ان پر تبصرہ کیا تھا اور فلسفے کی 'کلیت' میں اس جزو کی قدر و قیمت متعین کی تھی ۔

اُنیسویں صدی کے آخر میں لاہور میں چند ایسے ثقافتی ادارے قائم تھے جہاں پڑھے لکھے لوگ مل بیٹھتے تھے ۔ کبھی تقریریں ہوتی تھیں ، کبھی طرحی اور غیر طرحی مشاعرے منعقد کیے جاتے تھے اور کبھی مختلف موضوعات پر بحث ہوتی تھی ۔ ان ثقافتی اداروں کے نمایاں ترین ارکان مولانا فیض الحسن فیض ، مرزا ارشد گورگانی اور میر ناظر حسین ناظم لکھنوی تھے ۔ فیض سہارنپوری وہی یگانۂ روزگار عالم ہیں جن سے شبلی نے لاہور کے اورینٹل کالج میں تعلیم حاصل

---

۱- فہرست تراجم ماثرالکرام ، دفتر ثانی موسوم بہ ''سرو آزاد''۔

کی ہے ۔ ان کی مثنوی ''صبحِ عید'' مشہور ہے جو سہارنپور کی طوائف عیدن سے منسوب ہے ۔ اس مثنوی کا مطلع ہے :

بنامِ آں کہ رقصِ بسملِ او زمیں گرداند از پہلو بہ پہلو[1]

ارشد گورگانی[2] کا سلسلۂ نسب صاحبِ ''خمخانۂ جاوید'' یوں بیان کرتے ہیں : ''صاحبِ عالم مرزا عبدالغنی گورگانی دہلوی خلفِ مرزا علی بہادر ابن شہزادہ دلاور شاہ خلف الرشید حضرت احمد شاہ بادشاہ ۔ نواب کاشغر سلطان بیگم جو ابوالظفر سراج الدین بہادر شاہ کی سب سے بڑی شاہ زادی (بیٹی ؟) تھیں ، ان کی نانی تھیں ۔ ہنگامۂ ۱۸۵۷ع کے وقت ان کی عمر (یعنی ارشد کی) چھ سات سال کی تھی ۔ حصولِ تعلیم کے بعد وہ سررشتۂ تعلیم پنجاب میں ملازم ہوگئے ۔ علمِ عروض پر ایسا عبور تھا کہ اس فن میں مستند سمجھے جاتے تھے اور فنِ شعر میں تو اُستادِ مسلّم الثبوت تھے ۔ کچھ عرصہ لاہور میں قیام رہا لیکن زیادہ حصہ ملازمت فیروزپور میں ، جہاں آپ فارسی کے ہیڈ مولوی تھے ، قیام رہا ۔''[3] ان کے اسلوبِ شعرگوئی کا اندازہ ان اشعار سے ہوگا :

ہنس کے فرمانے لگے سُن سُن کے وہ نالے مرے
آپ کب سے ہوگئے ہیں چاہنے والے مرے
ضبطِ اُلفت کی قسم کھاتا ہوں لیکن کیا کروں
جان کھا جاتے ہیں ارشد پوچھنے والے مرے

---

کم کم ملاپ اس کا مرے حق میں خوب ہے
گر شوق بڑھ گیا تو گھٹایا نہ جائے گا

---

۱۔ ''لاہور کے مشاعرے اور اقبال'' از عبداللہ قریشی ، رسالہ اقبال ۔
۲۔ ''گورگاں'' ایک منگولی کلمہ ہے جس کے معنی ہیں بادشاہ یا بادشاہوں کا داماد ۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ''بست مقالۂ قزوینی'' محمد بن عبدالوہاب ، بمبئی ۔ پہلے تیمور کا لقب گورگان ہوا کہ بادشاہوں کی بیٹیاں اس کے عقد میں آئیں ۔ پھر تیموری خانوادے کے تمام بادشاہ گورگان کہلائے ۔
۳۔ ''خمخانۂ جاوید'' : سری رام ، جلد اول ، مخزن پریس دہلی ۱۹۰۸ع ۔ عبارت کے سلسلے میں کچھ رد و بدل کیا گیا ہے ۔

صاحب ہماری جان بھی صدقے ہے ، دل تو کیا
بندہ کچھ ان بتوں سے ہٹایا نہ جائے گا

میرے والد مرحوم سید غلام عباس صغیر بیان کرتے تھے کہ وہ اُنیسویں صدی کے اواخر میں ان مشاعروں میں شریک ہوتے رہے ہیں جن میں فوق ، اقبال اور ارشد اپنا کلام سنایا کرتے تھے ۔ وہ بیان کرتے تھے کہ بذلہ سنجی اور نکتہ طرازی میں ناظم کا کوئی حریف نہ تھا ۔ میرے رفیق کار سید سرفراز حسین مرحوم کو ان کے بہت سے اشعار یاد تھے ۔ ان کے ماموں سید سردار حسین اور ناظم کے روابط اور مراسم بہت قدیم تھے ۔ مرتے دم تک مجھے اس بات کا افسوس رہے گا کہ سرفراز اور صغیر مرحوم سے سن کر ناظم کے شعر نقل کیوں نہ کر لیے ۔ عام طور پر مشہور یہ ہے کہ لکھنؤ کے شاعر محسّنات شعر کا استعمال اس تکلف سے کرتے ہیں کہ شعر بے مزہ بلکہ بد مزہ ہو جاتا ہے لیکن ناظم کے ہاں صنعتیں اس خوبصورتی اور سلیقے سے استعمال ہوتی تھیں کہ جب تک توجہ نہ دلائی جائے ، بعض صنعتوں کی موجودگی کا گمان بھی نہ گزرتا تھا ۔ اُنھوں نے خود اپنی ایک مشہور غزل کی تضمین کی تھی ۔ مجتّبی عبداللہ قریشی نے اس تضمین کے دو بند نقل کیے ہیں :

درد ہوں ، پوچھنے آؤ تو دوا بن جاؤں
آہ ہوں ، پاس بلاؤ تو رسا بن جاؤں
چاہ ہوں ، چاہو تو سائے سے ہما بن جاؤں
عشق ہوں ، حسن دکھاؤ تو ادا بن جاؤں
دل ہوں ، مٹھی میں جو لے لو تو حنا بن جاؤں

ہم تمھیں چاہتے ہیں ، آپ بھی ہم کو چاہیں
گھر نہیں تو نہ سہی ملنے کو ہیں درگاہیں[1]
بندشوں پر بھی نکل آتی ہیں لاکھوں راہیں
کھل کے ملیے تو بنیں بند گریباں باہیں
چھپ کے آغوش میں رہیے تو قبا بن جاؤں

---

۱- ملنے کے لیے درگاہ کا میسّر ہونا ان عبرت انگیز حوادث میں سے ہے جن کا ذکر لکھنؤ کی زوال پذیری کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے ۔

محبّی سید امتیاز علی تاج کی ادارت میں آج سے قریباً ربع صدی پہلے ایک رسالہ ''کہکشاں'' شائع ہوتا تھا - اس میں ناظم کی ایک غزل شائع ہوئی تھی - مجھے ایک مصرع اور ایک شعر یاد ہے ، وہی حاضر ہے :

لاجواب آئینہ ہیں تھا ، لاجواب آئینہ تھا

تیرے چھلّوں کے نشاں تھے ، دیدۂ جوہر نہ تھے
ہر طرح گل کھانے والوں کا حساب آئینہ تھا[1]

حکیم احمد شجاع کے والد حکیم شجاع الدین محمد نے ۱۸۹۰ء میں انجمن اتحاد قائم کی تھی - اس مجلس کے اہتمام میں ہفتہ وار مشاعرہ ہوا کرتا تھا - حکیم احمد شجاع ''خوں بہا'' میں لکھتے ہیں :

"سر محمد اقبال نے ، جو اس وقت گورنمنٹ کالج لاہور میں پڑھتے تھے ، اپنی پہلی غزل اسی مشاعرے میں پڑھی - اسی مشاعرے میں اقبال نے وہ شعر پڑھا جس کا چرچا بہت دیر تک اربابِ ذوق کے حلقوں میں رہا - اُن کا یہ شعر اب تک پرانے لوگوں کی زبان پر جاری ہے :

موتی سمجھ کے شانِ کریمی نے چن لیے
قطرے جو تھے مرے عرقِ انفعال کے[2]

---

۱- یادش بخیر ۱۹۰۲ء میں ڈاکٹر ماموریا نے جو غالباً کائستھ تھے اور سوان کے مشہور طبیب تھے ، یہ شعر سنائے اور ان کی صنعتوں کی طرف توجہ دلائی :

کفِ رنگیں میں گلدستہ نہ گلہائے سمن کالے
نہ ہوں گرمی سے اس کی دستِ سیمیں گلبدن کالے
الٰہی اُس کا منہ کالا ہو ، ڈس جائے اسے کالا
سوا میرے جو بوسہ اس کی زلفِ پُر شکن کا لے
جو ہے مدِّنظر پائے شفا آنکھوں کا سودائی
تو سینگ اے چارہ گر شاخیں لگانے کو ہرن کا لے

آتش کا ایک شعر بھی اسی قسم کی صنعت گری کا بے مثال اور حیرت انگیز نمونہ ہے :

آنکھیں عاشق کو نہ تُو اے بتِ رعنا دکھلا
پُتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

۲- ''خوں بہا'' : حکیم احمد شجاع ، تاج کمپنی لاہور -

ارشد گورگانی نے ، جو اس مشاعرے میں موجود تھے ، اس شعر کی بہت داد دی ۔''

عبداللہ قریشی کی تحقیق کے مطابق اقبال نے پہلے یہی غزل پڑھی ہے ، اگرچہ شعر کہنے کا سلسلہ سیالکوٹ ہی میں شروع ہو چکا تھا ۔ اس غزل کے کچھ شعر حاضر ہیں :

ہم موت مانگتے ہیں ، وہ گھبرائے جاتے ہیں
سمجھے کسی نے اور ہی معنی وصال کے

اے ضبط ہوشیار ، مرا حرفِ مدّعا
قابو میں آ نہ جائے زبانِ سوال کے

مارے ہیں آسماں نے مجھے تاک تاک کر
کیا بےخطا ہیں تیر کمانِ ہلال کے

ان کی گلی میں اور کچھ اندھیر ہو نہ جائے
اے ضعف دیکھ مجھ کو گرانا سنبھال کے

بگڑے حیا نہ شوخیِ رفتار سے کہیں
چلتے نہیں وہ اپنا دوپٹہ سنبھال کے

تصویر میں نے مانگی تو ہنس کے دیا جواب
عاشق ہوئے تھے تم تو کسی بےمثال کے

کہتا ہے خضر دشت جنوں میں مجھے کہ چل
آتا ہوں میں بھی پاؤں سے کانٹا نکال کے

اقبال لکھنؤ سے ، نہ دلی سے ہے غرض
ہم تو اسیر ہیں خمِ زلفِ کمال کے[1]

اسی زمانے میں اقبال کے روابط نواب سر ذوالفقار علی خاں ، مرزا جلال الدین ، مولوی احمد دین مؤلفِ ''سرگزشت الفاظ'' ، شیخ سر عبدالقادر ، خواجہ رحیم بخش ، وجاہت جھنجھانوی ، غلام قادر گرامی ، خلیفہ نظام الدین ، جالب دہلوی ، آغا شاعر قزلباش ، سید غلام بھیک نیرنگ ، خان احمد حسین خان اور محمد دین فوق

---

۱- یہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ مشاعروں میں ارشد گورگانی دہلوی دبستان کے نمایندے اور ناظم لکھنوی دبستان کے علمبردار تصور کیے جاتے تھے ۔

سے استوار ہوئے - اور یہ بھی مسلّم ہے کہ اسی زمانے میں اقبال نے باقاعدہ داغ کی شاگردی اختیار کی -

اُنیسویں صدی کے آخر میں مشاعروں کا جو رنگ تھا اور شعرگوئی کا جو اسلوب تھا اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ شعرا پنجاب کے ہوں یا بیرونِ پنجاب کے ، عروض اور متعلقہ علوم سے آگاہ ہونا ضروری تصور کرتے تھے - لفظی صنعت گری کو زیادہ اہمیت دیتے تھے - یہاں تک کہ بعض اوقات یہ انداز شعبدہ گری بن جاتا تھا اور پڑھنے والے کے ہاتھ کچھ نہ آتا تھا - اقبال کے ابتدائی کلام کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس بات پر غور کیا جائے کہ اس کے دوست اور معاصر کس قسم کی غزل کہتے تھے - آغا شاعر داغ کے شاگرد تھے بلکہ ان کی جانشینی کا دعویٰ کرتے تھے - ان کا کلام داغ کے کلام سے مشابہ ہے لیکن معاملہ بندی اور وقوع گوئی کے مطالب ایسی نوعیت کے ہیں کہ ان میں اکثر چیزوں کا مشترک ہونا لازمی ہے - پھر یہ بھی ہے کہ داغ اور آغا شاعر دونوں اکثر اُس خاص تیور اور بانکپن کو ملحوظ رکھتے تھے جو وقوع گوئی کے لیے لازم ہے - یہ بانکپن ، تیکھا پن یا شوخی ، جو دونوں میں مشترک ہے ، بے شک بعض پڑھنے والوں کو اس وہم میں مبتلا کر سکتی ہے کہ آغا شاعر نے بہت سے مطالب داغ سے مستعار لیے ہیں - لیکن جہاں مطالب داغ اور آغا شاعر میں مشترک ہیں وہاں اسلوبِ فکر و نظر کا وہ تغیّر اور اختلاف موجود ہے جو اچھے شاعر کی انفرادیت اور شخصیت کا اظہار کرتا ہے - لاہور کی محفلوں میں آغا شاعر کا یہ مطلع بہت مشہور تھا :

جب مرے بوسوں سے لعلِ شکّریں چھوٹے ہوئے
حرف جو گفتار کے نکلے وہ سب ٹوٹے ہوئے

مجھے ان کے یہ دو شعر یاد ہیں جو ''تیر و نشتر'' میں شائع ہوئے تھے :

ہائے ری مستیاں جوانی کی
سادہ پانی شراب ہے بالکل

اک ستمگر پہ ہم بھی مرتے ہیں
آپ کا سا شباب ہے بالکل

منشی محمد دین فوق ، جن کی تاریخِ ولادت ۱۸۸۷ع ہے ، کشمیری نژاد تھے لیکن ان

کا خاندان سیالکوٹ میں رس بس گیا تھا ۔ فوق بھی لاہور کے ان مشاعروں میں شریک ہوا کرتے تھے جن کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے ، اور اُنھوں نے بھی داغ ہی کی شاگردی اختیار کر لی تھی ۔ ایک بار منشی وجاحت حسین نے ان کی جائے سکونت کے اعتبار سے یہ مصرع طرح تجویز کیا تھا : ع

فوق صاحب گلی میں رہتے ہیں

افسوس ہے کہ حافظے پر زور دینے کے باوجود یاد نہیں آتا کہ میں نے اس طرح میں فوق اور ان کے معاصروں کی غزلیں کہاں پڑھی ہیں لیکن پڑھی ضرور ہیں اور کسی غزل کا ایک مصرع بھی ذہن کے کسی گوشے میں محفوظ تھا : ع

تیری چمپا گلی میں رہتے ہیں

معلوم نہیں پہلے مصرع میں نازک خیالی نے کیا صورتیں پیدا کی ہوں گی کہ دوسرے مصرع کی یہ شکل نکلی ۔ بہرحال فوق بھی اقبال ہی کی طرح رسمی غزل گوئی سے ابا کرتے تھے ۔ اُنھوں نے بیشتر نظمیں لکھی ہیں اور ان میں اکثر اہلِ خطہ کے کوائف و احوال بیان کیے ہیں ۔ ''اقبال نامہ'' کے حصۂ دوم[1] میں اقبال کی ایک تحریر شائع ہوئی ہے جس میں فوق کی ایک تصنیف ''حرّیتِ اسلام'' کے متعلق کہا گیا ہے کہ ''فوق صاحب کی تصنیف پنجاب کے اسلامی لٹریچر میں ایک قابلِ قدر اضافہ ہے ۔''

سر عبدالقادر ، جو بیسویں صدی کے وسط تک علمی اور ادبی خدمات سرانجام دیتے رہے ، نہایت خوش ذوق ، نکتہ طراز اور سلجھے ہوئے ادیب تھے ۔ ان کی نثر ہر قسم کے عیوب و اسقام سے پاک ، سلیس ، متین اور رواں ہوتی تھی ۔ ان کی نثری تصانیف میں ''مقامِ خلافت'' (ترکی کا سفرنامہ) کا پایہ بہت بلند ہے ۔ ''نیو سکول آف اُردو لٹریچر'' کے نام سے اُنھوں نے انگریزی میں ایک کتابچہ بھی لکھا تھا جس کے مطالب سے کم و بیش بیسویں صدی کے تمام نقادوں نے فائدہ اُٹھایا ہے ۔ جب انگلستان میں بوجوہ اقبال شعر گوئی ترک کر دینے پر آمادہ ہوئے تو عبدالقادر ہی نے دوسرے دوستوں کے ساتھ مل کر اس کا تدارک کیا ۔ اقبال اور عبدالقادر کے روابط کا اندازہ اسی سے ہو سکتا ہے کہ اقبال کے پہلے

---

۱- دیکھیے ص ۲۷۰ ۔

مجموعۂ کلام یعنی ''بانگ درا'' کا دیباچہ عبدالقادر نے لکھا ہے اور خود اقبال نے ''عبدالقادر کے نام'' سے موسوم ایک غزل نما نظم لکھی ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے :

اُٹھ کہ ظلمت ہوئی پیدا اُفقِ خاور پر
دہر میں شعلہ نوائی سے اُجالا کر دیں

غلام قادر گرامی جالندھر کے رہنے والے تھے ۔ شعر و سخن کے نکات اور حقائق پر انہیں اتنا عبور حاصل تھا کہ سلطانِ دکن کے اُستاد مقرر ہوئے ۔ وہ فارسی کی کلاسیکی شاعری کے مداح ہی نہیں بلکہ والہ و شیفتہ تھے ۔ گرامی کے فارسی اشعار کو پڑھ کر یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ لکھنے والا ہندوستانی ہے جسے شاید کسی صاحبِ علم ایرانی کی صحبت بھی نصیب نہیں ہوئی ۔ اُنھوں نے نظیری کی غزلوں پر غزلیں لکھی ہیں اور ایسے شعر نکالے ہیں جو معانیِ بلند اور حسنِ اسلوب کے اعتبار سے نظیری کے اشعار سے اچھے ہیں ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فارسی کی شعری روایت کے رموز پر اقبال کو جو قدرت اور عبور حاصل ہے اس میں گرامی کی دوستی کو بھی خاصا دخل ہے ۔ یوں تو گرامی نے بہت سی معرکے کی فارسی غزلیں کہی ہیں لیکن اقبال جس غزل کی تعریف کرتے نہیں تھکتے ، اس کے چند اشعار سن لیجیے کہ گرامی کے اسلوبِ شعرگوئی کا اندازہ ہو جائے :

شبہائے وصل و گوشۂ چشم عنایتے
مائیم و زلفِ یار و مسلسل حکایتے[1]

عصیانِ ما و رحمتِ پروردگارِ ما
آں را نہایتے است نہ ایں را نہایتے[2]

---

۱۔ زلفِ یار اور حکایتِ مسلسل کے ربطِ باہمی کو ملحوظِ خاطر رکھیے گا ۔
۲۔ اقبال نے اسی شعر کی بہت تعریف کی ہے ۔ نیاز الدین خاں کے نام لکھتے ہیں : ''شعر مندرجہ عنوان کے اثر سے دل سوز و گداز سے معمور ہے ۔ گرامی صاحب اپنے شعر کا اثر دیکھتے تو نہ صرف میری ولایت کے قائل ہو جاتے بلکہ اپنی ولایت میں بھی انہیں شک نہ رہتا ۔ اس شعر پر ایک

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ہاں وارسی بنکتۂ مضمون باغ خالد
خوانی اگر ز مصحفِ رخسار آیتے
تا چند امتحانِ تغافل تبسّمے
دیرینہ بندہ ایست گرامی رعایتے

گرامی کا ایک شعر اور بھی سن لیجیے کہ اس کا مضمون اور اس کی صنعت گری بے مثال ہے :

آہم بہ سرِ راہے ماہم بہ سرِ بامے
دیوار بامیدے ، امید بدیوارے

وجاہت جھنجھانوی ضلع مظفر نگر کے رہنے والے تھے ۔ مدتوں پنجاب میں مختلف صحائف و رسائل سے وابستہ رہے ۔ ان کا اسلوبِ غزل گوئی بھی دیکھ لیجیے :

مشتاقِ دید سدِّ رہِ یار کیوں ہوئے
یہ اس کے در کے سامنے دیوار کیوں ہے
مانگی دعائے وصل جو میں نے اُٹھا کے ہاتھ
بولا وہ بت خدا سے طلب گار کیوں ہوئے
وہ مجھ سے پوچھتے ہیں کہ مرتے ہو مجھ پہ روز
اتنے تم اپنی جان سے بیزار کیوں ہوئے

سید غلام بھیک نیرنگ کو فطرت نے جوہر شعر گوئی ارزانی کیا تھا ۔ اُنھوں نے خود اسے بہت اہمیت نہیں دی ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شعر بطریقِ تفنن کہتے رہے ۔ اگر وہ سنجیدگی سے اس طرف متوجہ ہوتے تو اچھے اچھے شعرا کا چراغ ان کے سامنے نہ جل سکتا ۔ میرے ایک قریبی عزیز[1] انبالہ میں برسوں نیرنگ کے

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

لاکھ دفعہ اللہ اکبر پڑھنا چاہیے ۔ مجھے یقین ہے فارسی لٹریچر میں اس پائے کا شعر کم نکلے گا ۔ انسان کی بے نہایتی کا ثبوت دیا ہے مگر اس انداز سے کہ موحد کی روح فدا ہو جائے ۔ یہی ہے کمالِ شاعری جو الہام کے پہلو بہ پہلو ہے ۔" (تلخیص) اقبال نامہ ، جلد اول ، صفحات ۳۱۸ تا ۳۲۰ ۔

۱۔ سید نور اللہ شاہ بی ۔ اے سول جج جب انبالہ میں متعین تھے تو نیرنگ کے ہمسائے میں رہتے تھے ۔

ہمسائے رہے ہیں ۔ وہ بیان کرتے تھے (اور ان کی بات نہایت مستند اور وقیع ہے) کہ نیرنگ کا عہدِ شباب اُن رنگینیوں سے خالی نہ تھا جو بالعموم اس عہد سے مخصوص ہوتی ہیں ۔ ان ہی کا بیان ہے کہ ان کی محبوبہ ، جو انبالہ میں قیام پذیر تھی ، جانو کہلاتی تھی ۔ نیرنگ نے جانو کو 'جاناں' کے پردے میں پیش کیا ہے اور ان کی نظموں اور غزلوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ 'جاناں' کا کلمہ ان کے کلام میں کتنی اہمیت اور معنویت رکھتا ہے ۔ ایک نظم میں کہتے ہیں :

کہتے ہیں عید ہے آج ، اپنی بھی عید ہوتی
ہم کو بھی گر میسّر ''جاناں'' کی دید ہوتی[۱]

اقبال کے احباب میں جسٹس شاہ دین مرحوم اور خوشی محمد ناظر کا بھی نام لینا چاہیے ۔ جسٹس شاہ دین گوناگوں صفات رکھتے تھے اور اقبال ان کے اس لیے بہت مداح تھے کہ وہ مسلمانوں کے انتشار کو رفع کرنے کی تدبیریں سوچتے رہتے تھے ۔ چوہدری خوشی محمد ناظر نے غزلیں بہت کم کہی ہیں ، وہ اصلاً نظم گو ہیں ۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے اسلوب نظم گوئی کا اثر اقبال پر بہت گہرا ہوا ہے ۔ ان کی نظم ''جوگی'' مشہور ہے جو اپنے مطالب اور ہیئت کے اعتبار سے اُردو ادبیات میں خاصے کی چیز شمار کی جاتی ہے ۔

خلاصۂ کلام یہ کہ انیسویں صدی کے آخر میں اقبال جن احباب اور معاصر شعرا سے متاثر ہوئے ، ان میں غزل گو بھی تھے اور نظم کہنے والے بھی ۔ غزلوں میں بیشتر وہی رنگ چوکھا پایا جاتا تھا جو داغ اور امیر مینائی اور ان کے تلامذہ سے مخصوص ہے ۔ منظومات کا اسلوب البتہ نیا تھا ۔ آزاد اور حالی اس سلسلے میں کچھ کام ضرور کر گئے تھے لیکن دراصل جدید نظم انیسویں صدی کے آخر میں ابھی نہ اپنی منزل متعین کر سکی تھی ، نہ یہ طے کر سکی تھی کہ غزل کے مقابلے میں اس کی حیثیت اور اہمیت کیا ہے ۔ جوں جوں سیاسی شعور نکھرتا گیا ، نظم کی ضرورت کا احساس شدید ہوتا گیا ۔ لیکن اس اجمال کی تفصیل آگے آتی ہے ۔

---

۱۔ نیرنگ کے اس شعر میں ''جانا'' کا کلمہ بھی قابلِ غور ہے :

اے وائے نارسائیِ دستِ درازِ شوق
اور آپ کا نکل کے وہ ''جانا'' قریب سے

اندرونی شہادت کی بنا پر دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ لاہور آنے سے پہلے ہی اقبال عروض اور متعلقہ علوم پر عبور حاصل کر چکے تھے ۔ ارشد گورگانی اور ناظم لکھنوی کے حلقۂ سخن میں بیٹھ کر انہیں اس بات کا احساس ہوا کہ جو شعری تربیت میں نے حاصل کی ہے اس کی تکمیل ضروری ہے ۔ غالباً یہی بات مدِنظر رکھ کر وہ داغ کے شاگرد ہوئے کہ اُن دنوں اُردو زبان کی باریکیوں کو سمجھنے والا داغ سے بڑھ کر کوئی نہ تھا ۔ اور اقبال کا نظریہ یہ تھا کہ شعر اُس وقت تک نہ کہا جائے جب تک وسیلۂ ابلاغ ، یعنی متعلقہ زبان ، کے تمام رموز و اسرار سے آگاہی نہ حاصل ہو جائے ۔ ''اسرارِ خودی'' کے سلسلے میں اقبال کے جو خطوط شائع ہوئے ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ فنِ شعر پر ان کی نظر کتنی گہری تھی ۔ داغ کے شاگرد ہونے کا ایک سبب اور بھی سمجھ میں آتا ہے ۔ ''ذکرِ اقبال'' میں عبدالمجید سالک لکھتے ہیں :

''رنگ رلیوں کا ذکر آ گیا تو یہ بھی سن لیجیے کہ اقبال عنفوانِ شباب میں اپنے عہد کے دوسرے نوجوانوں سے مختلف نہ تھے ۔ بلاشبہ وہ مصری کی مکھی بنے رہے ، شہد کی مکھی کبھی نہ بنے لیکن آج بھی ان کے بعض ایسے کہن سال احباب موجود ہیں جو اس گئے گزرے زمانے کی رنگین صحبتوں کی یاد کو اب تک سینوں سے لگائے ہوئے ہیں ۔ خود اقبال نے اپنی ابتدائی لغزشوں کو چھپانے کی کبھی کوشش نہیں کی ۔ ان کے تمام ہم نشین اس حقیقت کے گواہ ہیں ۔ علاوہ بریں مثنوی ''رموزِ بےخودی'' کے آخر میں ''حضور رحمتہ للعالمین'' میں عرضِ حال کرتے ہوئے اعتراف کرتے ہیں کہ میں مدتوں عشق مجازی اور اس کے متعلقات میں مبتلا رہا ، لیکن یہ آرزو میرے سینے میں برابر آباد رہی کہ میری موت حجاز میں ہو ۔ فرماتے ہیں :

| | |
|---|---|
| مدتے با لالہ رویاں ساختم | عشق با موغولہ مویاں باختم |
| بادہھا با ماہ سیمایاں زدم | بر چراغِ عافیت داماں زدم |
| برقہا رقصیدہ گردِ حاصلم | رہزناں بردند کالائے دلم |

این شراب از شیشۂ جانم نہ ریخت
این زر سارا ز دامانم نہ ریخت“[۱]

اگر یہ فرض کر لیا جائے ، اور ایسا فرض کرنے کی وجوہ موجود ہیں ، کہ وہ رنگین صحبتیں جن کا ذکر سالک نے کیا ہے ، انیسویں صدی کے آخر میں منعقد ہونی شروع ہوگئی تھیں اور واردات و کیفیات تغزّل کا روپ دھارنے لگی تھیں تو اسی زمانے میں اقبال کو اپنے شعورِ تخلیق کی صحیح رہنمائی کے لیے ایسے مسلّم استاد کی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی جو نہ صرف اردو محاورے سے واقف ہو بلکہ اُردو کی شعری روایت کے تمام غوامض سے بھی آگاہ ہو ۔ ایسا شخص اس عہد میں ایک ہی تھا اور وہ داغ تھا جس نے ذوق اور شاہ نصیر کی جگر کاوی اور پُرتکلف فن کاری کے رموز سے بھی آگاہی حاصل کی تھی اور غالب و مومن کے اندازِ غزل سرائی کے اسرار پر بھی مطلع تھا ۔ وقوع گوئی اور معاملہ بندی میں اس نے جرأت کے رنگ کو اور چوکھا کر دیا تھا ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جنسی واردات کا بیان ان کے ہاں کھلا ملتا ہے لیکن اس سے بھی کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ ان تمام واردات کے بیان میں خلوص کارفرما ہے ۔ داغ نے وہی بیان کیا ہے جو اس پر بیتا ہے ۔ صداقتِ احساس کی اور شعورِ تخلیق کی اس صفت نے غالباً اقبال کو زیادہ متاثر کیا ہوگا ۔ بہرحال وہ داغ کے شاگرد ہوئے ۔ داغ نے انھیں شعری روایات کے رموز و اسرار سے آگاہ کیا ۔ اقبال نے داغ کا جو مرثیہ لکھا ہے اس سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ استاد کی کن صفات سے زیادہ متاثر تھے :

لکھی جائیں گی کتابِ دل کی تفسیریں بہت
ہوں گی اے خوابِ جوانی تیری تعبیریں بہت
ہوبہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون[۲]
اُٹھ گیا ناوک فگن ، مارے گا دل پر تیر کون

---

۱۔ فکرِ اقبال ، ص ۱۷ ۔
۲۔ ظاہر ہے کہ اس سے داغ کی مثنوی ”فریادِ داغ“ کی طرف اشارہ ہے جس میں

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اسی نظم میں اقبال اپنی طبیعت اور مذاق کے دوسرے پہلو کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں ؛ یعنی حالی کو بھی یاد کرتے ہیں :

اُٹھ گئے ساقی جو تھے ، میخانہ خالی رہ گیا
یادگارِ بزمِ دہلی ایک حالی رہ گیا

داغ کی صنعت گری ، فن کاری اور اسلوبِ تخلیق کے جو اثرات اقبال کے اسلوبِ ابلاغ و اظہار پر مرتب ہوئے ہیں ان کا مکمل اور صحیح تجزیہ تبھی ممکن ہے کہ ہم داغ کی شخصیت ، اس کی شعری انفرادیت اور اس کے تخلیقی شعور کی بعض نمایاں خصوصیات سے آگاہ ہوں ۔

نواب مرزا داغ دہلوی ۲۵ مئی ۱۸۳۱ء کو پیدا ہوئے[1] ۔ ان کے نانا یوسف سادہ کار کشمیری ، دہلی کے رہنے والے تھے اور ان کے گھر کی تمام عورتیں اسی نسبت سے ''یوسف والیاں'' مشہور تھیں ۔ داغ کی والدہ کا نام بتحقیق معلوم نہیں ہوسکا ۔ اکثر تذکروں میں جو چھوٹی بیگم لکھا ہے تو اس سے متبادر ہوتا ہے کہ ان کے باپ کی سب سے چھوٹی بیگم تھیں ۔ لیکن یہ احتمال بھی ہے کہ ان کا نام کچھ اور ہو ۔ اور جب ان کی شادی شمس الدین احمد خاں والیِ لوہارو سے ہوئی ہوگی تو یہ خطاب انہیں سسرال سے ملا ہوگا ، کیونکہ نواب کی پہلی بیوی بھی موجود تھی ۔ چھوٹی بیگم کی بہن عمدہ خانم تھی جس کا تعلق نواب رامپور سے مسلّم ہے اور اسی تعلق کی بنا پر ہنگامہ ۱۸۵۷ء کے بعد داغ رامپور پہنچے ۔ یہ تحقیق سے نہیں کہا جا سکتا کہ آیا شمس الدین کے عقد نکاح میں آنے سے پہلے چھوٹی بیگم کا کسی سے تعلق رہا یا نہیں ۔ لیکن یہ بڑی معنی خیز بات ہے کہ خود نواب شمس الدین کے خاندان کے افراد نے داغ سے وہ سلوک نہیں کیا جو

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

اس نے حجاب کے ساتھ اپنے تعلقات اور روابط کی تصویر کھینچی ہے ۔ یہ مثنوی ابتداءً انیسویں صدی کے آخر میں شائع ہوئی تھی ۔ مراد یہ ہے کہ اس کی اشاعت کا زمانہ اور اقبال کی شاگردیِ داغ کا عصر کم و بیش ایک ہی ہے ۔ تفصیل آگے آتی ہے ۔

۱۔ مثنوی ''فریاد داغ'' مع مقدمہ تمکین کاظمی ، لاہور ، ۱۹۵۷ء : ''داغ'' از نوراللہ محمد نوری ، حیدر آباد ۔ ''تاریخ ادب اردو'' سکسینہ ، ترجمہ محمد عسکری ۔

جائز اولاد سے کیا جاتا ہے اور چھوٹی بیگم نے اس سلسلے میں کوئی قانونی چارہ جوئی بھی نہیں کی ۔ بہرحال جب ۱۸۳۵ع میں نواب شمس الدین خاں کو ولیم فریزر کے قتل کے الزام میں پھانسی دی گئی تو چھوٹی بیگم کچھ عرصے کے لیے خانہ نشیں ہو گئیں ۔ پھر انھوں نے آغا تراب علی سے نکاح کر لیا جن سے آغا مرزا شاغل پیدا ہوئے ۔ قیاس چاہتا ہے کہ چھوٹی بیگم ۱۸۴۱ع کے لگ بھگ مرزا فخرو (ولی عہد بہادر شاہ ظفر) کے عقد نکاح میں آئیں ۔ ان سے مرزا خورشید عالم پیدا ہوئے ۔ یہ تاریخی نام ہے اور اس سے سال ۱۸۴۵ع برآمد ہوتا ہے ۔ فخرو کی وفات کے بعد چھوٹی بیگم کا تعلق ایک انگریز بلاک نامی سے ہو گیا ، جس سے ایک لڑکی بادشاہ بیگم المتخلص بہ خفی پیدا ہوئی ۔ اس کا سالِ ولادت معلوم نہیں لیکن حکیم فصیح الدین رنج میرٹھی نے ۱۸۶۴ع میں خفی[1] کو ایک شاعرہ کی حیثیت سے پیش کیا ہے ۔ امتیاز علی عرشی کا قیاس ہے کہ خفی کی تاریخ ولادت ۱۲۵۲ھ اور ۱۲۶۰ھ کے درمیان پڑتی ہے ۔[2]

ظاہر ہے کہ داغ کی زندگی بہت اللّوں تلّلوں میں بسر ہوئی ہے ۔ ان کی ماں نہایت حسین ، خوش وضع اور کافر ادا نازنین تھیں ۔ جہاں گئیں انھیں نہایت پیار اور احترام سے رکھا گیا اور انھی کی بدولت داغ کو بھی ہر طرح کا آرام ملا ۔ جب وہ لال قلعہ میں آئیں تو داغ محمد ابراہیم ذوق کے شاگرد ہوئے اور قلعے کے مشاعروں اور دہلی کے عام مشاعروں میں غزلیں پڑھنے لگے ۔ ابھی ولی عہد زندہ تھے کہ انھوں نے وہ غزل لکھی جس کا یہ شعر مشہور ہے :

ہوئے مغرور وہ ، جب آہ میری بے اثر دیکھی
کسی کا اس طرح یارب نہ دنیا میں بھرم نکلے

لال قلعے میں داغ کو غالب اور اس کے تمام معاصر شعرا سے ملنے کا موقع ملا اور بتدریج تغزّل کی روایت کے تمام رموز ان پر روشن ہو گئے ۔ ہنگامۂ ۵۷ع کے بعد جب وہ رام پور پہنچے (عمدہ خانم اس کی ذمہ دار تھیں) تو انھیں معلوم ہوا کہ دہلی اور لکھنؤ کے اربابِ کمال یہیں اُمنڈ آئے ہیں ۔ رام پور میں واقعی ہنگامۂ ۵۷ع کے بعد خوشگو شعرا اور بالغ نظر علما اس کثرت سے جمع

---

۱- بہارستانِ ناز ۔
۲- کچھ داغ کے متعلق : رسالہ 'خاور' مارچ ۱۹۵۳ع ۔

ہو گئے تھے کہ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دہلی اور لکھنؤ کی ساری رونق رام پور میں کھنچ آئی ہے ۔ منشی امیر احمد امیر مینائی (ولادت ۱۸۲۸ع) ، جلال لکھنوی (ولادت ۱۲۵۰ھ) اور تسلیم لکھنوی (ولادت ۱۸۲۰ع) شعرا میں نمایاں حیثیت رکھتے تھے ۔ علما میں علامہ عبدالحق خیر آبادی ، علامہ عبدالحق محدث ، مولانا ارشاد حسین ، سید حسن شاہ محدث ، مفتی سعداللہ اور اطباء میں حکیم علی حسین ، حکیم حسین رضا برگزیدہ تھے ۔ لغت اور محاورے کے دقائق جاننے والوں میں میر مظفر علی اسیر اور شیخ امداد علی بحر سرِ عنوان تھے ۔ علاوہ ازیں آفتاب الدولہ قلق ، احمد حسن عروج اور منیر شکوہ آبادی بھی دربار سے منسلک تھے ۔ رام پور میں داغ کا کلام گویا کسوٹی پر کسا گیا ۔ اُنھیں بہت سنبھال کے شعر کہنا پڑا کیونکہ روزمرہ اور محاورہ کے اور مفردات کلمات کے نقاد نکتہ چینی پر تیار بیٹھے تھے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر داغ کو رام پور کی علمی محفلیں نصیب نہ ہوتیں تو ان کی فن کاری ناقص رہتی ۔ بالخصوص موزوں اور مناسب الفاظ کی جستجو کا مادہ ہرگز پیدا نہ ہوتا ۔ نہ اُنھیں یہ معلوم ہوتا کہ مترادف الفاظ معانی کی کون کون سی مختلف دلالتوں کی طرف رہنمائی کرتے ہیں ۔

رام پور سے داغ حیدر آباد چلے گئے اور وہاں بھی اُنھوں نے بہت بڑا مقام پایا ۔ ۱۳۰۵ھ میں وہ نظام سے ملے ۔ ساڑھے تین سال کے قیام کے بعد وہ استادِ نظام مقرر ہوئے اور فصیح الملک ناظم یار جنگ دبیر الدولہ کے خطابات سے سرفراز کیے گئے ۔ پہلے ان کی تنخواہ ساڑھے چار سو روپیہ ماہوار تھی ، بعد میں ایک ہزار ہو گئی اور تا دمِ مرگ یہی تنخواہ ان کو ملتی رہی ۔ حیدر آباد میں بھی داغ کے بہت شاگرد ہوئے ۔ ان میں نواب عزیز یار جنگ بہادر عزیز ، سید رضی الدین حسن کیفی اور سید منتجب الدین تجلی بہت مشہور ہیں ۔

داغ کے سراغِ حیات کے اس پہلو پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اُردو کی کلاسکی شعری روایت سے آگاہ ہونے کے موقعے جیسے ان کو ملے ہیں ویسے کسی شاعر کو کم نصیب ہوئے ہیں ۔ پہلے دہلی میں غالب اور اس کے معاصرین اور اس کے شاگردوں کا رنگِ سخن گوئی دیکھا ۔ ذوق اور شاہ نصیر کی مرصع سازیاں مشاہدہ کیں اور پھر رام پور میں لکھنؤ کے دبستانِ شعر گوئی کے رموز سے آشنا ہوئے ۔ محاورے اور روزمرہ کے غوامض سے اطلاع حاصل کی ۔ حیدرآباد

پہنچے تو بھی دربار سے منسلک رہے اور نوابی کی فضا میں زندگی بسر کرتے رہے ۔ بدیں اعتبار کہا جا سکتا ہے کہ داغ کی شاعری پر کسی جدید تحریک کا قطعاً کوئی اثر نہیں ہے ۔ ان کے اشعار اُردو کی کلاسیکی روایت میں رچے بسے ہوئے ہیں ۔ بہ الفاظِ دیگر اُنھوں نے کلاسیکی اسلوبِ غزل سرائی کے سوا اور کسی طریقِ ابلاغ و اظہار سے اثر قبول ہی نہیں کیا ۔

غزل کی شعری روایت ، جس میں ولی سے لے کر میر تک اور میر سے لے کر غالب تک ترمیم و تغیّر ہوتا رہا تھا ، داغ کے زمانے تک پہنچ کر گویا سنگِ بستہ ہوگئی تھی ۔ اس سے شعری روایت کو نقصان ضرور پہنچا کہ آگے بڑھنے کے امکانات نہیں رہے لیکن یہ فائدہ بھی پہنچا کہ روایت کا طالب علم داغ کے کلام میں شعری علائم و رموز کی آخری ارتقا یافتہ شکل دیکھ سکتا ہے ۔ اگر داغ کے کلام میں شعری روایت حرکی قوت کی طرح موجود ہوتی تو اس کا مشاہدہ اور تجزیہ نسبتاً دشوار ہوتا ۔ اقبال نے داغ کے کلام کا مطالعہ اسی نظر سے کیا کہ شعری روایت کی تمام میراث ان کے قبضے میں آ جائے ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ جس طرح ابوسعید ابوالخیر نے فارسی تغزل کی روایت کے مصطلحات اور علائم و رموز کو تصوف کی حقیقتیں بیان کرنے کے لیے استعمال کیا تھا ، اقبال نے بھی اُردو کی شعری روایت بالخصوص تغزّل کی شعری روایت کو ہر قسم کے سیاسی ، قومی اور فلسفیانہ افکار کی اشاعت کے لیے استعمال کیا ۔ یہ تبھی ممکن تھا کہ اقبال کو روایت کے تمام رموز پر کاملاً اطلاع حاصل ہو چکی ہوتی ۔ داغ کا کلام اس شعری روایت کا بہت بڑا سرمایہ تھا ۔ اقبال نے گہری نظر سے اس سرمایے کے امکانات کو ٹٹولا اور پھر جو علامتیں موزوں معلوم ہوئیں وہ اُنھوں نے اپنے کلام میں اس طرح استعمال کیں کہ ان کا مفہوم بالکل بدل گیا ۔ مثالوں سے اس اجمال کی توضیح ہو سکے گی ۔ گل ، گلزار ، بلبل ، خزاں اور بہار فارسی کی کلاسیکی روایت میں خاص اہمیت کے حامل کلمات ہیں ۔ گل تو ظاہر ہے کہ محبوب ہے ، بلبل عاشق ہے ، گلزار کا علامتی مفہوم سیاق و سباق سے روشن ہوتا ہے (تفصیل آگے آتی ہے) ، بہار عموماً عہدِ جوانی کا عشق ہے ، خزاں انقطاعِ روابطِ عاشقی کی علامت ہے ۔ فارسی میں گل و گلزار کی بہار ان اشعار میں

دیکھیے :

نمی گویم دریں گلشن کہ ایں باغ و بہار از من
گل از یار و بہار از یار و باغ از یار و یار از من

(نامعلوم)

حیف در چشم زدن صحبتِ یار آخر شد
روئے گل سیر ندیدیم و بہار آخر شد

(نامعلوم)

غرور حسن اجازت مگر نداد اے گل
کہ پرسشے بکنی عندلیبِ شیدا را

(حافظ)

یار در عہدِ شبابم بکنار آمد و رفت
ہمچو عیدے کہ در ایامِ بہار آمد و رفت

(غالب)

اُردو میں گل و گلزار اور متعلقہ علامتوں کی بہار دیکھیے :

پتّا پتّا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

(میر)

اے مصحفی بہار کے دن ہیں یہ بدنصیب
چل تو بھی باغ میں گل و شبنم کی سیر کر

(مصحفی)

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

(مصحفی)

یہی انجام تھا اے فصلِ خزاں
گل و بلبل کی شناسائی کا

(حالی)

جوشِ شباب ، نشۂ صہبا ، ہجومِ شوق
تعبیر یوں بھی کرتے ہیں فصلِ بہار کو

(اصغر)

کبھی شاخ و سبزہ و برگ پر کبھی غنچہ و گل و خار پر
میں چمن میں چاہے جہاں رہوں مرا حق ہے فصلِ بہار پر

(جگر)

ہائے وہ سبزۂ چمن کہ جسے
سایۂ گل میں نیند آئی ہے

(جگر)

داغ نے گل و گلزار کی علامتوں سے جو کام لیا ہے اس کی کچھ مثالیں ملاحظہ کیجیے :

بزمِ دشمن میں نہ کھلنا گلِ تر کی صورت
جاؤ بجلی کی طرح ، آؤ نظر کی صورت

---

ہوا ہے خون کی چھینٹوں سے پیرہن گلزار
ترے شہید کا لاشہ بہار سے اٹھا

---

کہا غنچے سے مرجھا کے یہ گل نے
ہمیشہ کب رہا جوبن کسی کا

---

ساتھ ہر سانس کے آ جاتی ہے پھولوں کی مہک
بس گئی ہے گل عارض کی جو خوشبو دل میں

---

روکش اس کا ہو کیا گلِ فردوس
وہ نزاکت وہ رنگ و بو ہی نہیں

---

یہاں بلبل کی رمزی اور ایمائی کیفیت بالکل بدلی ہوئی ہے ۔ گلزار وطن سے وسیع تر ہو کر عالم بن گیا ہے ۔ 'نشیمن' جغرافیائی وطن کی علامت ہے اور بلبلیں وہ قومیں یا افراد ہیں جنھوں نے وطن کی جغرافیائی حیثیت کو سیاسی تصور کی شکل دے دی ہے ۔ یہی بات اقبال نے اپنی نظم ''وطنیت'' میں رمز و کنایہ سے علیحدہ ہو کر اور کھول کر بیان کی ہے ، یعنی :

ہو قیدِ مقامی تو نتیجہ ہے تباہی
رہ بحر میں آزادِ وطن صورتِ ماہی
ہے ترکِ وطن سنّتِ محبوبِ الٰہی
دے تو بھی نبوت کی صداقت پہ گواہی
گفتارِ سیاست میں وطن اور ہی کچھ ہے
ارشادِ نبوت میں وطن اور ہی کچھ ہے

یہ بات بھی وضاحت سے بیان کر دینی چاہیے کہ بلبل کی علامتی اہمیت اور مفہوم میں جو تغیر اقبال کے ہاں ''شمع اور شاعر'' میں ملتا ہے وہ گہری سوچ بچار کا نتیجہ ہے ۔ ''شکوہ'' میں بلبل کا وہی روایتی مفہوم مد نظر ہے جو فارسی اور اُردو میں عموماً نظر آتا ہے ، کہ بلبل جہاں عاشق کی علامت ہے وہاں ''نغمہ پرداز'' اور ''شاعر'' کے مفہوم پر بھی دلالت کرتی ہے ۔ فارسی شاعری میں کلمہ ''طوطی'' شاعر کے لیے اکثر استعمال ہوتا ہے ۔ حافظ کہتا ہے :

در پس آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند
آنچہ استاد ازل گفت ہماں می گویم

لیکن کلمہ' بلبل بھی ، اپنے معانی میں ، انھی دلالتوں کے ساتھ مستعمل ہے ۔ اُردو میں غالب نے بڑے سلیقے سے اپنی نغمہ پردازی کی نوک پلک کی طرف اشارہ کیا ہے :

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

اور اس مطلع میں تصریح سے کہا :

حضور شاہ میں اہلِ سخن کی آزمائش ہے
چمن میں خوشنوایان چمن کی آزمائش ہے

فارسی میں اس سے لطیف تر انداز میں کہا :

آں بلبلم کہ در چمنستاں بہ شاخسار
بود آشیانِ من شکنِ طرّۂ بہار

بہرحال اقبال نے بلبل کو شاعر کے لیے علامت کے طور پر نہایت سلیقے سے ''شکوہ'' میں استعمال کیا ۔ تمام متعلقہ دلالتیں قائم رکھیں اور متعلقہ علامتیں بھی ساتھ استعمال کیں :

بوئے گل لے گئی بیرونِ چمن رازِ چمن
کیا قیامت ہے کہ خود پھول ہیں غمازِ چمن
عہد گل ختم ہوا ٹوٹ گیا سازِ چمن
اڑ گئے ڈالیوں سے زمزمہ پردازِ چمن
ایک بلبل ہے کہ ہے محوِ ترنم اب تک
اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک

اس بند میں ''پھول'' کو جو نئی معنویت بخشی گئی ہے ، وہ توجہ کی سزا وار ہے ۔ چمن تو خیر وطن ہے ہی ، جب پھول کو ''غماز چمن'' کہا تو نادر علامتی مفہوم وجود میں آیا کہ پھول اپنی خوشبو سے گلزار کی موجودگی کا سراغ دیتا ہے ۔ اس طرح گویا ''گلچیں'' کے لیے راہ ہموار ہوتی ہے ۔ غور فرمائیے گا کہ ''بوے گل'' کے نتائج کو مدنظر رکھ کر ملّت کے ان غداروں کو پھول کہا جو اجنبی حکومت کو ہر طرح کی اطلاعات بہم پہنچاتے تھے ۔ یہ معنویت قائم نہ رہ سکی اور اگلے بندوں میں ''پھول'' پھر بلبل کے عشق کا مورد قرار پایا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پھول کو یہ نئی معنویت عطا کرنے کا تصور خود اقبال کو پسند نہ آیا ، کہ اگرچہ نادر اور حیرت انگیز تھا لیکن غدار کو پھول کہنا بھی طبیعت گوارا نہ کرتی تھی ۔ سننے والوں کے ذہن بھی اس انقلاب آفریں معنویت کو غالباً قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے ۔ بہرحال پھول اور غدار میں اقبال نے جو مشابہت تلاش کی ہے اس کی داد نہ دینا ظلم ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ علامتوں کو نئے معانی عطا کرنے میں وہ کتنی اپچ سے کام لیتے تھے ۔

اس مرحلے پر طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شمع اور پروانہ بھی اپنے علامتی مفہوم کے اعتبار سے گل و بلبل سے مشابہ ہیں یا دونوں علامتوں کے

معنی میں کچھ اختلاف ہے ؟ کیا بلبل کا اسلوبِ عشق پروانے کے اسلوبِ عشق سے مشابہ ہے اور کیا گل کا طریقِ دلبری شمع کے طریق دلبری کا مثیل ہے ؟ اس سوال کا جواب نفی میں ہے - جن شعرا نے فارسی اور اُردو کی روایتی میراث سے پورا پورا فائدہ اُٹھایا ہے اُنھوں نے گل و بلبل کے عشق اور شمع و پروانہ کے عشق میں امتیازِ صریح قائم رکھا ہے -

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ عشق کی اساس اصلاً جنسی جذبے پر ہے : البتہ جنسی جذبے سے لے کر ہوس اور الفت تک اور الفت سے لے کر عشق تک کہ جنسی جذبے کی عالی ترین صورت ہے ، ہزار ہا منزلیں اور ہزار ہا مرحلے ہیں - جنسی جذبہ ایک فطری جذبہ ہے جس کی غایت افزائش نسل ہے اور بس - اس لیے جب جنسی کشش عمل پیرا ہوتی ہے تو انسان صنفِ مقابل کے کسی فرد کو نہیں بلکہ افراد کو موردِ التفات قرار دیتا ہے اور غایت محض تسکینِ نفس ہوتی ہے - ظاہر ہے کہ اس سے افزائشِ نسل کا وظیفہ بھی پورا ہوتا ہے کہ مقصودِ فطرت ہے - جنسی جذبے یا کشش کی یہ صورت جوانی میں اکثر انسان کو پیش آتی ہے اور اسی صورت کا نقشہ اکبر بہت سلیقے سے اور بہت چبھتے ہوئے انداز میں یوں کھینچتا ہے :

کیا بلائے جاں جوانی میں طبیعت ہو گئی
جس حسیں سے مل گئیں آنکھیں ، محبت ہو گئی

---

حسن کے باب میں اکبر کی سند ٹھیک نہیں
وہ تو ہر اک بتِ کمسن کو پری کہتے ہیں

جب انسان کا ذہن مہذب ہو جاتا ہے اور نفسِ انسانی ، تعلیم و تربیت سے آراستہ ہو کر جنسی جذبے کے اُن پہلوؤں سے اِباء کرنے لگتا ہے جن کی بنا پر انسان میں اور حیوان میں کوئی امتیاز نہیں رہتا تو اس کا دائرۂ انتخاب محدود ہوتا چلا جاتا ہے - جتنا نفس انسانی مہذب اور تربیت یافتہ ہوگا اسی قدر اور اسی حد تک جنسی جذبے کی صورتیں اور اس کے پیرایہ ہائے اظہار بھی مہذب و لطیف ہوتے چلے جائیں گے - یہاں تک کہ ایک مرحلہ وہ آئے گا جہاں یہی اساسی جذبہ مختلف مرحلوں اور منزلوں سے گزر کر اپنی عالی ترین صورت یعنی عشق تک پہنچے گا جس کی خصوصیت ہی یہ قرار پائے گی کہ انسان صنفِ

مقابل کے ایک اور فقط ایک فرد کو موردِ التفات قرار دے گا ۔ اسی کی ملاقات غایتِ حیات تصوّر ہوگی اور اسی کی جدائی دردِ زیست کہلائے گی ۔ نفسیات دان کم و بیش جنسی جذبے کی اس صورت کو خللِ دماغی سے تعبیر کرتے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں جو پیاسا ہوتا ہے وہ یہ نہیں دیکھتا کہ فقط فلاں سرچشمے سے پیاس بجھاؤں گا ۔ اس کے برخلاف جسے عشق کا خللِ دماغ لاحق ہو جاتا ہے وہ اپنے آپ کو اس فریب میں مبتلا پاتا ہے (یہ نفسیات دانوں کا نظریہ ہے) کہ میری پیاس ایک اور صرف ایک سرچشمے سے بجھ سکتی ہے ۔ غالب نے نہایت لطیف انداز میں اس کیفیت پر طنز کیا ہے :

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق ، خلل ہے دماغ کا

ملحوظِ خاطر رہے کہ فارسی ترکیب میں جب گل کا کلمہ استعمال ہوتا ہے تو کم و بیش ہمیشہ مطلقاً پھول کے معنی مراد ہوتے ہیں ، گلاب نہیں ۔ خندہ ہائے گل سے مراد یہ ہے کہ باغ میں یاسمین ، نرگس ، نافرمان ، بنفشہ سبھی پھول موجود ہیں لیکن بلبل ہے کہ اس کے التفات کا مورد فقط گلاب ہے ۔ اس پر پھولوں کو ہنسی آتی ہے ۔ اس سے ایک تو پھولوں کے شگفتہ ہونے کی توجیہ ہو گئی ، دوسرے یہ بات بہ تصریح کہہ دی گئی کہ گلاب کے سوا تمام پھول بلبل کے اس خللِ دماغ کا تمسخر اُڑاتے ہیں کہ بلبل پھولوں میں صرف گلاب کو جانتی ہے ۔ اس مرحلے پر یہ بات بھی صاف کر دینی چاہیے کہ برصغیر ہند و پاکستان میں وہ بلبل موجود نہیں جس کا ذکر ایرانی شاعری میں آتا ہے اور جس کی تقلید میں اُردو شعری روایت نے بلبل کے علامتی مفہوم کی دلالتیں قبول کر لی ہیں ۔ ہمارے ہاں بلبل ایک بد وضع سا پرندہ ہے جسے کلچڑی کہتے ہیں ۔ سودا بلبل اور کلچڑی کا تضاد یوں دکھاتا ہے :

خدا کی شان تو دیکھو کہ کلچڑی گنجی
حضورِ بلبلِ بستاں کرے نواسنجی
چڑیل کی تو ہو شکل اور دماغ پریوں کا

ایران کی بلبل نہایت خوش رنگ اور خوش وضع پرندہ ہے اور اس کا گلاب سے عشق مسلّم ہے ۔ آزاد[1] نے چاندنی رات میں بلبل کے چہکنے کی جو تصویر

---

۱۔ سخندانِ پارس ، لاہور ۔

کھینچی ہے وہ ایسی دل پذیر ہے کہ باید و شاید ۔ اس کا بیان ہے کہ بلبل گلاب کے پھول پر اپنی چونچ رکھ کر چہکتی تھی کہ رات کا گنبد بڑا گونجتا تھا ۔

گل اور بلبل کے روابطِ عاشقی کا ایک نمایاں پہلو یہ ہے کہ گل یعنی محبوب بلبل کو سزاوارِ التفات نہیں گردانتا ۔ یہ پہلو فارسی اشعار میں نہایت وضاحت سے بیان کیا گیا ہے ۔ مثلاً :

غرورِ حسن اجازت مگر نداد اے گل　　　که پرسشے نکنی عندلیب شیدا را

(حافظ)

بزیرِ شاخِ گل افعی گزیدہ بلبل را　　　نواگرانِ نہ خوردہ گزند را چہ خبر

(نظیری)

تو معلوم ہوا کہ گل اور بلبل کی داستان میں یہ پہلو اہم اور نمایاں ہے کہ محبوب یا تو چاہنے والے سے تغافل برتتا ہے یا تغافل کا سزاوار بھی نہیں سمجھتا ۔ ایسی صورت میں گل اور بلبل کا معاشقہ اس معنی میں ناکامیاب ہے کہ گل کے دل پر بلبل کی نوائے خونیں کا کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ بالفاظِ دیگر روایت شعری میں بلبل ایسے عاشق کی علامت ہے جو نامراد اور ناکام ہے ۔ خواجو نے اپنی ایک مشہور غزل میں گل و بلبل کی عاشقی کے تمام پہلو نمایاں کرکے دکھائے ہیں ۔ غزل یوں شروع ہوتی ہے :

ایں غزل یک دو نوبت از سر سوز　　　بلبلے باز گفت از نوروز

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بلبل یا وہ عاشق جو محبوب کی بے التفاتی کا شکار ہے ، اپنی ناکامیابی کو کس طرح قبول کرتا ہے اور زندگی سے کیا سمجھوتا کرتا ہے ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ روایت میں بلبل کو نغمہ پرداز اور خوش نوا دکھایا جاتا ہے ۔ مراد یہ ہے کہ عشق چاہنے والے کے دل میں جو بے پناہ جوش پیدا کرتا ہے وہ محبوب کو حاصل نہ کرنے کی وجہ سے اپنا رخ بدل لیتا ہے ۔

فرائڈ کے خیال میں دنیا میں جن لوگوں نے بڑے بڑے کام کر کے دکھائے ہیں ، اکثر یہ صورت پیدا ہوئی ہے کہ عشق میں ناکام ہونے کے بعد اُنھوں نے اپنی قوتِ عمل کو اور اپنی استعداد کے تمام امکانات کو کسی اور چیز کے

حصول میں صرف کر دیا ہے ۔ کوئی بہت بڑا قائد بن گیا ہے ، کوئی دنیا کا فاتح کہلایا ہے ۔ بطریقِ شاذ ایسا بھی ہوا ہے کہ عشقِ ناکام نے اپنی قوتِ عمل کے اظہار کے لیے فنونِ لطیفہ کی کسی شاخ کا انتخاب کر لیا ہے ۔ گوئٹے ، شیکسپیر اور کیٹس کی نغمہ سرائی اور رنگینیٔ خیال بیشتر اسی احساسِ حرمان کا نتیجہ ہے جو محبت کی ناکامی کی وجہ سے پیدا ہوا ۔ اُردو کے شعرا میں میر اس تبدیلی اور تصرف کی بہترین مثال ہے ۔ وہ خود کہتا ہے :

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا ۔۔۔ وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

جنسی جذبے کو اس کی اعلیٰ ترین صورت تک پہنچا کر ناکام ہونے کے بعد اپنی استعداد کو نغمہ گری یا شاعری میں صرف کرنا اصطلاحاً جنسی جذبے کا ترفع (Sublimation) کہلاتا ہے ۔ اب ظاہر ہے کہ بلبل عشق میں ناکام ہونے کے بعد نغمہ پرداز اور شیریں نوا رہتی ہے تو معلوم ہوا کہ بلبل ایسے عاشق کی علامت ہے جس نے محبت میں ناکام ہونے کے بعد اپنے جنسی جذبے کی تہذیب کر لی ہو اور ترفع کے مقام پر پہنچ کر اپنی استعداد کا اظہار اس طرح کیا ہو کہ بہت بڑا فن کار بن گیا ہو ۔

اب شمع اور پروانے کی داستانِ عشق پر غور کیجیے : مشہور اشعار کا سرسری مطالعہ کرنے سے بھی یہ بات روشن ہو جائے گی کہ شمع پروانے کے عشق سے بے تعلق نہیں ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر شمع پروانے کو اپنے التفات کا مورد قرار دیتی ہے اور خود بھی اس جذبے سے کم و بیش متاثر ہوتی ہے جو پروانے کے دل میں پیدا ہوتا ہے ۔ شمع اور پروانے کے اس تعلق کی توضیح کے لیے ان اشعار پر غور کرنا پڑے گا :

دیدی کہ خونِ ناحقِ پروانہ شمع را
چنداں اماں نداد کہ شب را سحر کند

اُردو میں شمع و پروانے کا تعلقِ باہمی بڑی صراحت ، بڑے بانکپن اور بڑی نوک پلک سے بیان ہوا ہے ۔ ملاحظہ ہو :

شمع نے آگ رکھی سر پہ قسم کھانے کو
بخدا میں نے جلایا نہیں پروانے کو

---

شمع کہتی ہے مجھے ذوقِ تجلی کی قسم
سوز نایاب ہے اس دور کے پروانوں میں

---

پروانوں کو رات بھر جو روئی
روشن ہے کہ شمع موم دل تھی

اور ذوق نے تو قصہ ہی صاف کر دیا :

کرتی ہے زیرِ برقع فانوس تاک جھانک
پروانے سے ہے شمع مقرر لگی ہوئی

آرزو کہتا ہے :

حسن و عشق کی آگ میں اکثر چھیڑ ادھر سے ہوتی ہے
شمع کا شعلہ جب لہرایا اُڑ کے جلا پروانہ بھی

اور جوش کہتا ہے :

اے دینِ وفا اے جانِ کرم یوں غم میں نہ میرا ہاتھ بٹا
مر جاؤں گا میں اے شمع خدا را روپ نہ بھر پروانوں کا

داغ کے ہاں شمع و پروانہ کی داستان کے عام پہلو بڑے سلیقے سے بیان ہوئے ہیں ، مثلاً یہ بات کہ بلبل تو ایک خاص پھول گلاب پر عاشق ہوتی ہے لیکن پروانہ روشنی کی کسی خاص شکل کو نہیں چاہتا ، مطلق نور کو چاہتا ہے ، یوں بیان ہوئی ہے :

رخِ روشن کے آگے شمع رکھ کے وہ یہ کہتے ہیں
اُدھر جاتا ہے یا دیکھیں ادھر پروانہ آتا ہے

پھر داغ ہی کہتا ہے :

محفل میں ان کی رات کو یہ رعب داب تھا
پروانے کی بھی شمع سے صحبت نہیں رہی

ذوق کی طرح داغ نے بھی یہ بات بالکل صاف کی ہے کہ شمع بھی پروانے کو موردِ التفات قرار دیتی ہے ۔ وہ کہتا ہے :

بجھتے ہوئے دیکھوں گا نہ میں دل کی لگی کو
کوئی نہ کبھی شمع بجھائے مرے آگے

اور داغ ہی کا شعر ہے :

صدقے ہوتے ہیں شمع رو اُس پر　　گرد پروانہ وار پھرتے ہیں

اب یہ بات مسلم ہو گئی کہ پروانہ ایسے عاشق کی علامت ہے جسے محبوب کا التفات نصیب ہو - یہی وجہ ہے کہ اس جذبے کے ترفّع کی ضرورت نہیں - بے شک پروانے کا جنسی جذبہ بھی مہذب اور تربیت یافتہ ہے لیکن عشق نے جو قوتِ عمل پروانے میں پیدا کی ہے وہ شمع سے ملنے کی کوشش میں صرف ہو جاتی ہے ، کوئی اور خوب صورت روپ نہیں دھارتی -

یہ بات کہ شمع اور پروانے کی داستانِ محبت کی سطح گل و بلبل کی داستان سے فروتر ہے اور پروانے کے عشق کا مقام بلبل کے عشق کے مقام سے پست تر ہے ، ہر اچھا شاعر جانتا ہے اور اپنے اشعار میں یہ امتیاز ، جس کا اُوپر ذکر ہوا ، قائم رکھتا ہے - حفیظ نے تو پروانے کے عشق کو ایک وقتی جنسی کشش کا نتیجہ قرار دیا ہے - وہ کہتا ہے :

صبحدم اپنی اپنی راہ لگے　　شمع کے جاں نثار پروانے

یہ بھی ظاہر ہے کہ پروانے کا عشق جس سطح پر ہے وہاں رقابت کوئی معنی نہیں رکھتی - اب چاہے اس کی توجیہ یہ کر لیجیے کہ یہ کمالِ عشق ہے ، چاہے یہ توجیہ کر لیجیے کہ جب پروانہ مطلقاً نور کا طالب ہے تو وہ بھی شمع سے یا نور کی کسی اور تمثال سے یہ اُمید کیوں رکھے کہ پروانوں میں امتیاز کیا جائے گا - جگر کا شعر ہے :

جلے جاتے ہیں بڑھ بڑھ کر ، مٹے جاتے ہیں گر گر کر
حضورِ شمع پروانوں کی نادانی نہیں جاتی

اقبال نے داغ کے تتبع میں پہلے پروانے سے بالکل روایتی مفہوم کے مطابق وہ چاہنے والا مراد لیا جس کا عشق بلبل کے مقابلے میں کامیاب ہے اور جسے اپنے جذبے کے ترفع کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی - بلکہ شروع میں اُنھوں نے پروانے ، جو شمع پر ہجوم کرتے ہیں ، کی یہ توجیہ کی ہے :

محبت چوں تمام افتد رقابت از میاں خیزد
بہ طوفِ شعلہ پروانہ با پروانہ می سازد

لیکن بتدریج اقبال نے پروانے کا علامتی مفہوم بالکل بدل دیا - پروانہ طالبِ

نور تھا اور ہے ۔[1] بہ الفاظِ دیگر وہ دوسروں سے نور طلب کرتا ہے ۔ بجائے اس کے کہ اپنے باطن میں آرزو کے شعلے اور چنگاریاں سلگائے ، دوسروں کی آگ میں جل کر مرنا چاہتا ہے ۔ پروانے کا سوز سوز مستعار ہے ۔ یہ بات ملحوظ رکھ کر اقبال نے پروانے کے علامتی مفہوم میں جو تغیّر پیدا کرنا چاہا تو اسے جگنو قابلِ تحسین نظر آیا کہ دوسرے کی آگ میں نہیں جلتا ۔ جیسی کچھ بھی ہے ، اپنی آگ اپنے وجود میں مخفی رکھتا ہے ۔ اب اصطلاح میں اقبال کے کلام میں پروانہ وہ فرد ہو گیا جو اپنی ممکنات کو ٹٹولنے کی بجائے اور اپنے وجودِ باطنی کو مستنیر کرنے کی بجائے دوسروں سے نور ، سوز ، تپش اور بجلی مستعار لیتا ہے ۔ اقبال نے بہ صراحت کہا کہ پروانے میں ہمتِ مردانہ موجود نہیں ورنہ اپنی آگ میں خود جل مرتا :

دلا نارائی پروانہ تاکے نگیری شیوۂ مردانہ تاکے
یکے خود را بہ‌سوز خویشتن سوز طوافِ آتشِ بیگانہ تاکے

پروانہ اقبال کے کلام میں اُن قوموں کے افراد کی علامت بن گیا جو اپنی ثقافت اور تمدن کی اقدار کو ترک کر کے دوسروں کی تقلید کرنا باعث فخر جانتے ہیں ۔ پروانے اور جگنو میں جو مناظرہ ہوا ہے وہ اقبال کے مفہوم کی تمام دلالتیں متعین کر دیتا ہے :

پروانہ :

کس آتش بے‌سوز پہ مغرور ہے جگنو
پروانے کی منزل سے بہت دور ہے جگنو

جگنو :

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں
دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

اقبال نے پروانے کی علامت کو جو نئی معنویت بخشی ہے اُس کا اثر عصر حاضر کے شعرا کے کلام میں نمایاں نظر آتا ہے ۔ مثلاً :

اے غمِ یار تری راہوں سے عمر بھر سوختہ ساماں گزرے

---

۱۔ 'پرو' فارسی میں نور کو کہتے ہیں ۔ 'آنہ' کلمہ نسبت ہے اور 'پروانہ' کے لغوی معنی ہیں نور سے محبت رکھنے والا ۔

وہ جو پروانے جلے رات کی رات　　منزلِ عشق سے آساں گزرے

---

کوئی پروانوں کو سمجھاؤ کہ مرنے کے سوا
اور بھی چند مقاماتِ وفا ہوتے ہیں

---

آیا ہمارے جینے کا انداز سب کو یاد
جب ذکرِ جاں نثاریِ پروانہ ہو چکا

---

ضبط کی مجبوریاں ہمدم قیامت کر گئیں
جل گیا پروانہ، ہم آتش بجاں دیکھا کیے

غالب نے ایک شعر میں پروانے اور بلبل کے عشق کے درمیان جو امتیاز کیا ہے وہ بڑی خوب صورتی سے دکھایا ہے:

تمری کفِ خاکستر و بلبل قفس رنگ
جز نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

مفہوم ظاہر ہے کہ جگر سوختگی کا تعلق ہیئتِ ظاہری سے نہیں، نغمہ و نالہ سے ہے۔ بلبل خوش رنگ ہے اور اس قدر خوش رنگ ہے کہ اُسے قفس رنگ کہنے کو جی چاہتا ہے لیکن اس کے باوجود جگر سوختہ ہے اور پہچان جگر سوختگی کی وہی رنگیں نوائی ہے جس کا پہلے ذکر کیا گیا۔ قمری گو کفِ خاکستر ہے لیکن اس کی جگر سوختگی، اس کی صدا یا نغمہ و نالہ سے ہویدا ہوتی ہے، خاکستری رنگ سے نہیں۔ بات وہی ہے کہ جگر سوختگانِ عشق اپنی خوش نوائی اور نغمہ طرازی سے پہچانے جاتے ہیں، لباس یا ہیئتِ ظاہری سے نہیں۔ خلاصۂ کلام یہ کہ داغ کی غزل میں اُردو کی شعری روایت کے تمام علائم اور رموز موجود تھے۔ اقبال نے ان کا گہرا مطالعہ کیا اور پھر اپنے سیاسی، ملّی اور فلسفیانہ افکار کے ابلاغ و اظہار کے لیے اُنھی علائم و رموز کو نئی معنویت دی۔ گل و بلبل اور شمع و پروانہ کے سلسلے کی علامتیں ثانوی ہیں۔ بنیادی علامتوں کا ذکر تفصیل سے علیحدہ باب میں آئے گا۔

پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ داغ نے جس خاندان میں پرورش پائی ہے وہ

کسبیوں اور طوائفوں کا خاندان ہے ۔ شروع ہی سے اُنھیں وہ پیشہ ورانہ دلبری دیکھنے کا موقع ملا ہوگا جو بیچی اور خریدی جاتی ہے ۔ جب داغ رام پور پہنچے تو بے نظیر کے میلے میں اُن کی نگاہیں منی بیگم حجاب سے لڑ گئیں ۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ داغ نے کبھی اس لطیف جذبے کا شعور حاصل کیا جسے اصطلاحاً عشق کہتے ہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ حجاب سے اُنھیں دلی لگاؤ ہو گیا ۔ ''فریاد داغ'' میں اُنھوں نے حجاب کی جو تصویر کھینچی ہے اس کی صورت یہ ہے :

آ گیا بے نظیر کا میلہ
دلِ پابندِ وضع کھل کھیلا

آفتِ جانِ ناتواں دیکھی
یک بیک مرگِ ناگہاں دیکھی

دیکھ کر اُس پری شمائل کو
رہ گیا تھام تھام کر دل کو

داغ تو ماجرا بیان تو کر
تجھ کو کیا ہو گیا بیان تو کر

کیوں ہے ایسا اُداس ، خیر تو ہے
کیوں اڑے ہیں حواس ، خیر تو ہے

سوچو ، اپنا برا بھلا دیکھو
دیکھو ، نوّاب میرزا دیکھو

گردن اس کی وہ ہے صراحی دار
ہو صراحی بھی دیکھ کر سرشار

گات بانکی ، بدن سڈول تمام
فتنہ قد ، فتنہ جسم ، فتنہ خرام

وہ اٹکتی ہوئی نظر آیا
وہ لچکتی ہوئی کمر آیا

بھولپن میں ہزار گھاتیں ہیں
اک خموشی میں لاکھ باتیں ہیں

اب ان شعروں پر غور فرمائیے گا جن سے معلوم ہوگا کہ حجاب دلبری کی اداؤں کو شعوری طور پر بڑے سلیقے سے برتتی ہیں ۔ دل لبھانے کے اور جھوٹ موٹ لگاوٹ کے انداز خوب سیکھے ہیں اور داغ کو بھی اس بات کا شعور ہے ۔ وہ بیان کرتے ہیں :

ہر کسی کو نظر میں رکھ لینا
خوب کھوٹا کھرا پرکھ لینا

دل کو نظروں میں تول لیتے ہیں
مشتری کو وہ مول لیتے ہیں

دل صفائی سے آشنا ہی نہیں
بدگمانی کی انتہا ہی نہیں

سادگی میں بناوٹیں کیا کیا
اکھڑی اکھڑی لگاوٹیں کیا کیا

خوب روکا شکایتوں سے مجھے
اس نے مارا عنایتوں سے مجھے

یہ تفصیلی تصویر پیش کرنے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ پڑھنے والے جان جائیں کہ داغ جن اداؤں کو پسند کرتے ہیں ان میں لگاوٹ ، تصنّع اور تکلف زیادہ ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے گھر میں گھر کی عورتوں کو بھی لگاوٹ ، تصنّع اور تکلف کا دلدادہ دیکھا ہے ۔ یہ تو مسلّم ہے کہ حجاب سے ان کے روابط قائم ہوئے اور یہ بھی مسلّم ہے کہ انھوں نے مرتے دم تک طوائفیں رکھ چھوڑی تھیں کہ شعر کہنے کی تحریک ہوتی رہے ۔ عبدالرزاق[1] کانپوری صاحب "البرامکہ" لکھتے ہیں کہ علامہ شبلی نے برسبیلِ تذکرہ فرمایا تھا : ''حیدر آباد میں عید کے دن داغ سے ملنے گیا تو ملاقات کے کمرے میں یکایک ایک پانزدہ سالہ نازنین آ گئی ۔ وہ اس طرح بے حجابانہ آئی کہ دوپٹہ کاندھے سے سرک گیا . . . داغ شرما گئے اور بولے کہ کمبختو ! ذرا یہ تو دیکھ لیا کرو کہ میرے پاس کوئی مولوی بھی بیٹھا ہے ۔''

---

۱- یاد ایام ، ص ۲۶۱ ، حیدر آباد دکن ۔

نواب عزیز یار جنگ بہادر بیان فرماتے ہیں[1] کہ داغ کے ہاں ایک طوائف ملازم تھی ۔ ایک دفعہ داغ نے اس کو اپنے کسی آدمی کے ذریعے بلا بھیجا ۔ اس نے آدمی سے کہا ''اُن سے کہہ دے میری بلا بھی نہیں آتی'' ملازم نے یہی جملہ داغ سے آ کر دہرا دیا ۔ اس کیفیت کو داغ نے اس شعر میں یوں بیان کیا ہے :

یہ کیا کہا کہ میری بلا بھی نہ آئے گی
کیا تم نہ آؤ گے تو قضا بھی نہ آئے گی ؟

حجاب کے لیے داغ رامپور سے چھٹی لے کر کلکتے گئے ۔ راہ میں عظیم آباد ٹھہرے اور وہ مشہور غزل لکھی جس کا مطلع ہے :

بھنویں تنی ہیں ، خنجر ہاتھ میں ہے ، تن کے بیٹھے ہیں
کسی سے آج بگڑی ہے کہ وہ یوں بن کے بیٹھے ہیں

مقطع میں کہتے ہیں :

کوئی چھینٹا پڑے تو داغ کلکتے چلے جائیں
عظیم آباد میں ہم منتظر ساون کے بیٹھے ہیں

جب داغ حیدر آباد پہنچے[2] تو حجاب بھی ان کے ہاں آ گئی تھیں لیکن تعلقات کچھ خوش گوار نہ رہے تھے ۔ بہرحال یہ مسلّم ہے کہ داغ کی محبوبہ (اگر ایسی عورت کو محبوبہ کہہ سکتے ہیں) قطعاً اور صریحاً طوائف ہے ۔ رقیب داغ کے ہاں ایک رسمی تصوّر نہیں ، سنگین حقیقت ہے ۔ غیروں کی در اندازی اور محبوبہ کا داغ سے بگاڑ کوئی خیالی واردات نہیں ، بیتے ہوئے واقعات ہیں ۔ مان لیجیے کہ جس سطح پر داغ نے عشق کیا ہے وہ بلند نہیں لیکن یہ تسلیم کیے بغیر بھی چارہ نہیں کہ داغ کی شاعری بالکل اس کی وارداتِ قلبی کی تصویر ہے ۔ اب اگر اس رسمی عشق کا بیان کرنا ہو تو شعری روایت میں بے شمار تشبیہات ، استعارات ، علائم و رموز اور تلمیحات موجود ہیں ۔ لفظوں سے کھیلنا شروع کر دیجیے ۔ اس شعبدہ گری کا نتیجہ یہ ہوگا کہ کوئی نہ کوئی شعر کام

---

۱۔ ''داغ'' تصنیف نور اللہ محمد نوری ، حیدر آباد دکن ، صفحات ۴۶ - ۴۷ -
۲۔ تفصیلات کے لیے دیکھیے مثنوی ''فریاد داغ'' مع مقدمہ تمکین کاظمی ، آئینۂ ادب ، چوک انارکلی ، لاہور -

کا بھی نکل آئے گا ۔ لیکن داغ کے ہاں یہ بات نہیں ۔ وہ شعری صداقت اور دیانت داری سے کام لے کر اپنے عشق اور متعلقہ کوائف کی تصویر کھینچتے ہیں ۔ اس سلسلے میں جو بات توجہ طلب ہے وہ یہ ہے کہ داغ کی محبوبہ میں لاکھ عیب ہوں ، وہ بازاری طوائف ہی سہی ، بے وفا ہی سہی ، لیکن اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بانکی ، تیکھی اور شوخ ہے ، دلبری کی تمام اداؤں کی ماہر ہے ۔ داغ نے محبوب کی شوخی اور بانکپن اور دلبری کی اداؤں کا رنگ دکھانے کے لیے اسلوب بھی ایسا اختیار کیا ہے جو نہایت شوخ ، تیکھا اور بانکا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر جہاں تک مطابقتِ الفاظ و معانی کا تعلق ہے ، داغ نے اپنے اسلوبِ ابلاغ و اظہار کو بالکل ایسے سانچے میں ڈھال دیا کہ ان تمام کیفیات کو ہم تک پہنچا سکے جن سے وہ خود متاثر ہوئے تھے ۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ داغ کا شوخ لہجہ ، اس کا تیور ، اس کی ڈرامائی شوخی ، اس کا بانکپن در اصل اس کی محبوبہ کے بانکپن اور شوخی اور تیور کا عکس ہے ۔ داغ کے انداز کا یہی اسلوبِ خاص ہے جو انھیں تمام معاصر شعرا سے ممتاز کرتا ہے ۔ یہ درست ہے کہ جن کیفیات کا داغ بیان کرتے ہیں وہ ادنٰی درجے کی ہیں لیکن ان کیفیات کو وہ بہ غایت خلوص ہم تک منتقل کر دیتے ہیں ۔ مطابقتِ الفاظ و معانی حاصل کرنے کا مرحلہ بڑا نازک ہے ۔ پہلے شاعر کو موزوں ترین الفاظ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے ، پھر موزوں الفاظ و کلمات کی اس مخصوص نشست و ترتیب کو دھیان میں رکھنا پڑتا ہے جس سے شعری آہنگ پیدا ہوتا ہے ۔ داغ جنسی کشش ، ہوس اور معاملے کے مضامین بیان کرتے وقت الفاظ کا انتخاب بہت احتیاط سے کرتے ہیں ۔ عشق کی طرح جنس کے بھی ہزاروں پہلو ہیں اور اگر انتخابِ الفاظ میں احتیاط سے کام نہ لیا جائے تو جو کچھ بیان کرنا مقصود ہے وہ بعینہ پڑھنے والے تک نہیں پہنچتا ۔

سچ یہ ہے کہ دل کی واردات ادنٰی درجے ہی کی کیوں نہ ہوں ، الفاظ کا جامہ پہننے سے پہلے کئی بار سخن گو کے شعور کی گرفت میں آتی ہیں اور نکل جاتی ہیں ۔ تصور کی تشکیلِ لفظی سے پہلے شاعر کو اصلاً اس بات کا کامل شعور حاصل ہونا چاہیے کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے ۔ شعر ہی شعور کا مادہ ہے ۔ جب سخن گو کو بہ قطع و یقین اپنی وارداتِ ذہنی اور ان کی دلالتوں کا علم ہو جاتا ہے تو الفاظ کے انتخاب کا مرحلہ سامنے آ جاتا ہے ۔ یہ بہت نازک اور پر اسرار

مقام ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ وہ الفاظ جو اظہار کے لیے موزوں ہوں ، شاعر کے ذخیرۂ الفاظ میں موجود ہی نہ ہوں ۔ یا یہ کہ موجود ہوں لیکن شاعر ان کے صحیح معانی اور صحیح دلالتوں سے کماحقہ آگاہ نہ ہو ۔ فرض کر لیجیے کہ شاعر کو الفاظِ موزوں مل گئے تو بھی ایک مرحلہ بہت نازک باقی ہے ۔ شعر اصلاً حسّ سماعت سے تعلق رکھتا ہے اس لیے دل میں اترنے سے پہلے اسے درِ گوش پر دستک دینا پڑتی ہے ۔ یہ مرحلہ بخیر و خوبی طے ہو جائے تو معانیِ تابناک کی عروس حجلۂ الفاظ سے جھانکتی ہے کہ اس سے آنکھیں چار کرنا مشکل سے میسر آتا ہے ۔ معانی کے کچھ پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتے ہیں ۔ شاعر اس کمی کو یوں پورا کرتا ہے کہ الفاظ کی نشست اور ترتیب اور مترادف الفاظ کے استعمال سے ایسے معانی کی طرف اشارہ کرتا ہے جو بظاہر الفاظ میں موجود نہیں ہوتے ۔ یہ الفاظِ دیگر معانیِ مطلوب ادا کرنے کے لیے شاعر کچھ اشارے کرتا ہے ۔ یہ اشارے بعض اوقات لہجے کا روپ دھارتے ہیں ۔ اعلیٰ درجے کا شاعر ایسے تہ دار اور پیچدار الفاظ بھی استعمال کرتا ہے جو دل میں ایک سلسلۂ خیال پیدا کر دیتے ہیں ۔ شعر ایک بہانہ بن جاتا ہے اور تخیّل کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے ۔ در اصل الفاظ میں معانی کی تہوں کی تہیں مخفی ہوتی ہیں ۔ ان تہوں کو ٹٹولنا اور ان کا جائزہ لینا کمال فن کاری پر دلالت کرتا ہے ۔[1]

اس سے پہلے کہا جا چکا ہے کہ داغ کی واردات ادنیٰ درجے کی ہیں لیکن جہاں تک ان کے ابلاغ و اظہار کا تعلق ہے ، داغ نے صنعت گری کے کمال کا ثبوت دیا ہے ۔ کبھی رمز و ایما سے ، کبھی اشارے اور کنائے سے ، کبھی مترادف الفاظ کے استعمال سے ، بہرحال کسی نہ کسی طرح وہ اپنے مفہوم کے اہم ترین اور نازک ترین پہلو سننے والے کے ذہن تک منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے ۔ نوری بھی یہی لکھتے ہیں کہ داغ مترادفات کا استعمال بہت اچھا کرتا ہے ۔[2] اس پر یہ اضافہ اور کر لیجیے کہ داغ کے اسلوب میں ایک ڈرامائی صفت موجود ہے جو سننے والے کو چونکا دیتی ہے ۔ علاوہ ازیں داغ کے تمام اچھے اشعار میں اکثر بعض کلمات محذوف ہوتے ہیں لیکن قرینہ ان معانی پر دلالت کرتا ہے جو

---

۱۔ ''انتقاد'' سید عابد علی عابد ، ادارۂ فروغ اردو لاہور ۔
۲۔ ''داغ'' نوراللہ نوری ، حیدر آباد دکن ، ص ۱۴۲ ۔

الفاظِ محذوف کے استعمال کرنے سے پیدا ہوتے ہیں ۔
مختصر یہ کہ داغ کا کلام مطابقتِ الفاظ و معانی میں اپنی نظیر آپ ہے ۔ رمز و ایما کا استعمال اور مترادف الفاظ کا استعمال ان کے ہاں نہایت عالمانہ ہے ۔ کچھ مثالوں سے یہ واضح کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ داغ اپنے مفہوم کے تمام پہلوؤں کو کس خوبی سے سننے والوں کے ذہن تک پہنچاتے ہیں ۔
(الف) مترادفات کا استعمال :

شریر آنکھ ، نگہ بے قرار ، چتون شوخ
تم اپنی شکل تو پیدا کرو حیا کے لیے

---

جس توقع پر تھی اپنی زندگی وہ مٹ گئی
جو بھروسہ تھا ہمیں وہ آسرا جاتا رہا

---

ناروا کہیے ، ناسزا کہیے کہیے کہیے ، مجھے برا کہیے

---

ترا دل سنگ دل پگھلے تو جب تجھ کو یقین آئے
کہ اس کی شان ایسی ، اس کی قدرت ایسی ہوتی ہے

---

ابھی سن ہی کیا ہے جو بے باکیاں ہوں
انھیں آئیں گی شوخیاں آتے آتے

(ب) ڈرائی اسلوب :

اپنی تصویر پہ نازاں ہو ، تمھارا کیا ہے
آنکھ نرگس کی ، دہن غنچے کا ، حیرت میری

---

یا تو دکھلاؤ مجھے پاؤں کا ناخن اپنا
یا یہ کہہ دو مرے ناخن سے ہلال اچھا ہے
وہ عیادت کو مری آئے ہیں ، لو اور سنو
آج ہی خوبیِ تقدیر سے حال اچھا ہے

---

داغ اس بزم میں مہمان کہاں جاتا ہے
ترا اللہ نگہبان کہاں جاتا ہے

---

ادھر آئینہ ہے ادھر دل ہے
جس کو چاہا اٹھا کے دیکھ لیا

(ج) محذوفات :

تم کو ہے وصلِ غیر سے انکار
اور اگر ہم نے آ کے دیکھ لیا ؟

(تو کیا ہوگا)

اٹھنا ہی اس کی بزم سے دشوار تھا مجھے
اس پر سنبھالنا دلِ بے اختیار کا

(یہ اور مصیبت بنی)

دلبر سے جدا ہونا یا دل کو جدا کرنا
اس سوچ میں بیٹھا ہوں ، آخر مجھے کیا کرنا

(چاہیے یا مناسب ہے)

اقبال نے یورپ جانے سے پہلے نہ صرف داغ سے اُردو کی شعری روایت کے سارے رموز سیکھ لیے بلکہ وہ اس بات سے بھی آگاہ ہو گئے کہ لفظ و معنی میں کتنا نازک رشتہ استوار ہے ۔ مطابقتِ الفاظ و معانی کتنی بنیادی بات ہے ۔ داغ تو صرف دائلی واردات کو بعینہ پڑھنے والوں تک منتقل کرتے تھے ، اقبال نے اپنے مطالعے کی وسعت کی بدولت اور اپنی بصیرت کی بنا پر نہایت دقیق افکار اور لطیف تصورات کو جذبے میں سمو کر ایسی ہیئت بخشی جس کا آہنگ اور نغمہ بھی عین معانی کے مطابق تھا ۔ اقبال کے شعورِ تخلیق کی تربیت کا یہی پہلو سب سے پیچدار اور پراسرار ہے کہ اُنھوں نے فلسفیانہ تعقلات سے لے کر تغزّل کی واردات تک لطیف سے لطیف اور نفیس سے نفیس معانی کو لفظوں کا ایسا جامہ پہنایا ہے کہ باید و شاید :

عقل مدت سے ہے اس پیچاک میں الجھی ہوئی
روح کس جوہر سے ، خاکِ تیرہ کس جوہر سے ہے

---

میری مشکل مستی و شور و سرور و درد و داغ
تیری مشکل مے سے ہے ساغر کہ مے ساغر سے ہے

---

ارتباطِ حرف و معنی اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قباپوش اپنی خاکستر سے ہے

اقبال کی شعری تربیت ایک طرح سے ۱۹۰۵ء سے پہلے ہی مکمل ہو چکی تھی - یوں تو ہنرور ریاض سے کبھی گریز نہیں کرتا اور مشق ہی سے تخلیقی شعور جلا پاتا ہے[1] لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں ہے کہ شعری علوم کی تعلیم و تربیت میں ایک مقام ایسا ضرور آتا ہے کہ سخن گو کو یہ اعتماد حاصل ہو جاتا ہے کہ اسے رموزِ سخن گوئی پر عبور حاصل ہو چکا ہے اور وہ اپنے مافی الضمیر کو کماحقہ سمجھتا ہے اور اسے الفاظ میں ادا کرنے کی استعداد رکھتا ہے - اقبال اس مرحلے پر ۱۹۰۵ء کے لگ بھگ آن پہنچے تھے - اس دور کی نظمیں اس بات کی شاہد ہیں کہ اگرچہ ذہنی طور پر اقبال ابھی تک اپنے آپ کو دریافت کرنے میں مصروف تھے لیکن ابلاغ و اظہار کے تمام اسالیب پر مطلع ہو چکے تھے اور علومِ شعری کا گہرا مطالعہ کر چکے تھے - (بیان ، معانی ، بدیع ، عروض ، ردیف ، قافیہ ، محاورہ وغیرہ) - ''ہمالہ''، ''مرزا غالب'' ، ''صدائے درد''، ''عشق اور موت'' ، ''زہد اور رندی'' ، ''سید کی لوحِ تربت'' ، ''تصویر درد'' ، ''سرگزشتِ آدم'' ، ''ہندوستانی بچوں کا قومی گیت'' اور ''نیا شوالہ'' اسی دور میں لکھی گئی ہیں -

اپنی شاعری کے آغاز سے ۱۹۰۵ء تک اقبال نے جو غزلیں کہی ہیں ان کا انتخاب بہت کڑا کیا گیا ہے - اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال بھی کچھ اسی

---

۱- فروغِ طبعِ خدا داد اگرچہ تھا وحشت
ریاض کم نہ کیا ہم نے کسبِ فن کے لیے

اور خود اقبال کہتے ہیں :

ہرچند کہ ایجادِ معانی ہے خدا داد
کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

قسم کے مسئلے سے دو چار تھے جس نے غالب سے یہ شعر کہلوایا تھا :

کھلتا کسی پہ کیوں مرے دل کا معاملہ
شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

اقبال کی ازدواجی زندگی پہلے چنداں خوش گوار نہ تھی اور اُنھیں اس سلسلے میں جو احساسِ حرمان رہتا تھا ، اس کا ذکر اُنھوں نے اُن خطوط میں کیا ہے جو عطیہ بیگم کے نام انگریزی میں لکھے ہیں اور جو اب بیگم موصوف کی ڈائری کے ساتھ اُردو میں ترجمہ ہو کر کراچی سے شائع ہو چکے ہیں ۔[1] ان کے پرانے رفیقِ کار یعنی مرحوم عبدالمجید سالک صاحب نے بھی اس مسئلے سے تعرض کیا ہے ۔[2] اس زمانے کی جو غزلیں یا اشعار اقبال نے قلمزد کر دیے ان کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ جن دنوں اقبال کشمیری مسلمانوں کی زبوں حالی رفع کرنے کی تدبیریں سوچ رہے تھے ، انجمنِ حمایتِ اسلام میں قومی نظمیں پڑھ رہے تھے ، ہندو مسلم اختلاف کو رفع کرنے کا خواب دیکھ رہے تھے ، ''ہمالہ'' اور ''تصویرِ درد'' جیسی نظمیں کہہ رہے تھے ، اُنھی دنوں وہ ایسی غزلیں بھی لکھ رہے تھے جو آپ بیتی پر مشتمل تھیں ۔ ان غزلوں کے مطالعے سے (جو اقبال نے ''بانگِ درا'' میں شامل نہیں کیں) یہ معلوم ہوگا کہ جہاں تک غزل سرائی کا تعلق ہے ، اقبال معاملہ بندی اور وقوع گوئی کی ان تمام منزلوں سے گزرے ہیں جن کا سراغ داغ کے کلام میں ملتا ہے ۔ مثلاً ۱۹۰۲ع کی ایک غزل کے کچھ شعر یہ ہیں[3] :

دل کی بستی عجیب بستی ہے
لوٹنے والے کو ترستی ہے
تاب ، اظہارِ عشق نے لے لی
گفتگو کو زباں ترستی ہے

---

۱۔ ''اقبال نامہ'' جلد دوم ۔
''اقبال'' عطیہ بیگم فیضی ، اقبال اکیڈیمی کراچی ۔
۲۔ ''ذکرِ اقبال'' عبدالمجید سالک ۔
۳۔ ''باقیاتِ اقبال'' سید عبدالواحد ، کراچی ، ص ۶۳ ۔

شعر بھی اک شرار ہے اے دل
ہوشیاری اسی کی مستی ہے

۱۹۰۳ء میں شیخ عبدالقادر مرحوم نے "مخزن" میں اقبال کی ایک غزل شائع کی جس کے کچھ اشعار بہت معنی خیز ہیں :

لڑکپن کے ہیں دن ، صورت کسی کی بھولی بھولی ہے
زباں میٹھی ہے ، لب ہنستے ہیں ، پیاری پیاری بولی ہے
کوئی شوخی تو دیکھے جب کبھی رونا تھا میرا
کہا بیدرد نے کیوں آپ نے مالا پرو لی ہے
شبِ فرقت تصوّر تھا مرا ، اعجاز تھا ، کیا تھا
تری تصویر کو میں نے بلایا ہے تو بولی ہے
وہ میری جستجو میں پھر رہے ہیں خیر ہو یارب
پتا میرا بتانے کو قیامت ساتھ ہو لی ہے
مہ و خورشید و انجم دوڑتے ہیں ساتھ ساتھ اس کے
فلک کیا ہے ، کسی معشوقِ بے پروا کی ڈولی ہے
جفا جو کہہ دیا میں نے مگر تم نے برا مانا
خفا کیوں ہوگئے ، یہ عاشقوں کی بولی ٹھولی ہے[1]

یہ غزل کب لکھی گئی ہے ؟ معلوم نہیں ، لیکن اسلوب سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۰۵ء کے لگ بھگ یا اس سے پہلے کی ہے :

عاشقِ دیدار محشر کا تمنّائی ہوا
وہ سمجھتے ہیں کہ جرمِ ناشکیبائی ہوا
میری بینائی ہی شاید مانع دیدار تھی
بند جب آنکھیں ہوئیں تیرا تماشائی ہوا[2]

اسی زمانے کی یہ غزل بھی ہے جس کے شعر بالکل داغ کے رنگ کے ہیں ۔ علاوہ ازیں ان اشعار میں ایک خاص قسم کی کسک ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے

---

۱۔ کتابِ مذکور ، ص ۷۶ - ۷۷ ۔
۲۔ ایضاً ، ص ۱۱۱ ۔

کہ صرف روایت کی لاج رکھنے کو غزل نہیں کہی جا رہی بلکہ بیتی ہوئی باتوں کا ذکر ہو رہا ہے :

پیس ڈالا ہے آسماں نے مجھے
کس کی رہ کا غبار ہونے کو

کیا ادا تھی وہ جاں نثاری میں
تھے وہ مجھ پر نثار ہونے کو

وعدہ کرتے ہوئے نہ رک جاؤ
ہے مجھے اعتبار ہونے کو

اس نے پوچھا کہ کون چھپتا ہے
ہم چھپے آشکار ہونے کو[1]

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جن غزلوں میں یا اشعار میں معاملہ بندی اور وقوع گوئی کے اشارے چوکھے یا بانکے یا تیز تھے ، وہ اقبال نے انتخاب کے وقت قلمزد کر دیے اور صرف ان اشعار کا انتخاب کیا جن میں تغزّل کی بجائے تفکّر کا عنصر زیادہ تھا ۔ اس کے باوجود اقبال نے یہ شعر بھی منتخب کیے :

تامّل تو تھا ان کو آنے میں قاصد
مگر یہ بتا طرزِ انکار کیا تھی
کہیں ذکر رہتا ہے اقبال تیرا
فسوں تھا کوئی ، تیری گفتار کیا تھی

---

منصور کو ہوا لبِ گویا پیامِ موت
اب کیا کسی کے عشق کا دعویٰ کرے کوئی
کھل جائیں کیا مزے ہیں تمنّائے شوق میں
دو چار دن جو میری تمنّا کرے کوئی

افسوس کہ اس غزل کا یہ مقطع قلمزد کر دیا گیا :

اقبال عشق نے مرے سب بل دیے نکال
مدت سے آرزو تھی کہ سیدھا کرے کوئی

---

۱۔ ایضاً ، ص ۱۱۶ ۔

کیونکہ اسی مقطع سے غزل کا مزاج متعین ہوتا تھا اور رنگ نکھرتا تھا ۔ اس مقطع پر یہ اعتراض ہوا تھا کہ سیدھا کرنا کوئی محاورہ نہیں ۔ اقبال نے خود ہی اس کا جو جواب دیا تھا ، اس کی تفصیل آگے آتی ہے ۔ یہ تحقیق سے نہیں کہا جا سکتا کہ داغ نے اقبال کو اصلاحِ سخن کے ذریعے شعری تربیت کی کن منزلوں سے گذارا ہے ، لیکن خود اقبال کے کلام میں اور اس کے مضامینِ نثر میں ایسے اشارے بکثرت ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ داغ کے اسلوبِ سخن گوئی ، طریقِ ابلاغ و اظہار یا انداز سے بہت متاثر ہیں ۔ بالخصوص محاورہ ، روزمرہ اور الفاظ کی نازک ترین دلالتوں کا شعور جس طرح داغ کے کلام میں ملتا ہے اس چیز نے اقبال کے طریقِ ابلاغ و اظہار پر بھی گہرا اثر ڈالا ہے ۔

جب ان کی شہرت کو پر پرواز لگے اور لوگ ان سے تلمذ کی استدعا کرنے لگے تو اقبال نے انہیں یہ مشورہ دیا کہ جہاں تک معانی کا تعلق ہے وہ تو شاعر کے جوہرِ طبع میں مخفی ہوتے ہیں ، البتہ جہاں تک اظہار اور انداز کا تعلق ہے ، اُستاد شعری علوم میں شاگرد کی رہنمائی کر سکتا ہے ۔

سالک کو انھوں نے رسا رام پوری یا احسن مارہروی کی شاگردی اختیار کرنے کا مشورہ دیا تھا اور یہ بھی تصریح کی تھی کہ دونوں داغ کے دبستانِ شاعری سے تعلق رکھتے ہیں ۔[1]

رسا بہت خوش گو اور خوش فکر شاعر تھا ۔ حسرت موہانی نے ''انتخابِ سخن'' کے عنوان سے جو منتخبات جمع کیے ہیں ان میں رسا کا کلام بھی ہے ۔ اس کا یہ مطلع مجھے نہیں بھولتا :

ان کی خلوت میں رسا بھی ہوگا
کبھی یوں حکمِ خدا بھی ہوگا

میرے قدیم رفیقِ کار تاجور مرحوم نے رسا کی طرف منسوب کر کے مجھے ایک شعر سنایا تھا جس میں اسلوب کی خوبصورتی اور رمز و ایما کی خوبی نہایت

---

۱- ''یارانِ کہن'' تالیف عبدالمجید سالک ، یکے از مطبوعات مکتبۂ چٹان (ذکر علامہ اقبال) ۔

دل پذیر ہے:

جس طرف مڑتے ہیں وہ اُس سمت پھر جاتا ہوں میں
اپنے مرکز سے ہٹا دیتی ہے حیرانی مجھے[1]

بہرحال اگرچہ یہ تحقیق سے نہیں کہا جا سکتا ہے کہ داغ نے اقبال کے کلام پر جو اصلاح دی ہے اس کی صورت کیا تھی، لیکن داغ نے اور شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس معاملے میں داغ کا مسلک کیا تھا۔ ان کا اصول تھا کہ معانی میں کم سے کم تصرف کرتے البتہ شعری آہنگ کو ملحوظ رکھ کر لفظوں کی نشست و ترتیب بدل دیتے تھے۔ کہیں کہیں ایسی اصلاح بھی دی ہے جہاں مفہوم اور معانی میں تغیر پیدا ہو گیا ہے، لیکن اکثر و بیشتر اصلاحوں کی غایت یہ معلوم ہوتی ہے کہ الفاظ و معانی میں مطابقتِ کامل پیدا ہو جائے۔

منیر کی ایک غزل کے مطلع میں اُنھوں نے صرف ایک لفظ بدلا ہے لیکن اس لفظی تغیر سے معانی کا رخ بدل گیا ہے اور مفہوم کی تہ در تہ دلالتیں اُبھر آئی ہیں۔ منیر کا شعر تھا:

بزمِ عدو میں کیا نہ ہوا اور کیا ہوا
کہتا ہے صاف آپ کا سرمہ بہا ہوا

داغ نے 'بزم' کی جگہ 'مرگ' کا لفظ رکھ دیا، یعنی:

مرگ عدو میں کیا نہ ہوا اور کیا ہوا
کہتا ہے صاف آپ کا سرمہ بہا ہوا

منیر کے شعر میں مضمون کا عامیانہ پن ظاہر تھا۔ داغ ابتذال کا عنصر خارج کر کے شعر کو ایسی سطح پر لے آئے جہاں بہت سے امکانات اور احتمالات سننے والے کے ذہن میں ابھرتے ہیں۔ حامد حسین قادری نے "اصلاحِ اساتذہ پر ایک نظر" کے عنوان سے جو مضمون لکھا ہے اس میں داغ کی بعض اصلاحیں بھی نقل کی ہیں۔[2] پروفیسر منظور علی ارشاد نے اپنی غزلیں داغ کو اصلاح

---

۱۔ جوش کا مصرع رسا کے اس شعر کا فیضان یافتہ معلوم ہوتا ہے:
جدھر چلی، چل پڑی خدائی    جدھر مڑی، مڑ گیا زمانہ
۲۔ "نقد و نظر" حامد حسین قادری، شاہ اینڈ کمپنی، آگرہ۔

کے لیے بھیجیں اور پھر یہ اصلاحیں اپنی توجیہات کے ساتھ شائع کیں ۔ ارشاد کا مطلع تھا :

اندھیر دیکھیے یہ نسیمِ بہار کا
گل کر دیا چراغ ہمارے مزار کا

داغ نے پہلا مصرع یوں بدلا :

اچھا سلوک ہے یہ نسیم بہار کا

اس کی وجہ یہ ہے کہ اندھیر اور چراغ کا گل ہونا اور مزار ، یہ کلمات مل کر تکلف اور تصنع کی وہ فضا پیدا کرتے تھے جو لفظی آرائش گری سے مخصوص ہے ۔ داغ نے اندھیر کا ٹکڑا نکال کر تکلف اور تصنع کو کم کر دیا ۔

حامد حسین قادری نے اور بھی اصلاحیں نقل کی ہیں اور ان سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ داغ بیشتر اس بات کا خیال رکھتے تھے کہ تصنع اور تکلف شعر میں کم سے کم ہو ، محاورہ اور روزمرہ برجستگی کے مقام تک پہنچا ہوا ہو اور اصولِ ابلاغ ایسا ہو کہ سخن پرداز اپنا مافی‌الضمیر کماحقہ' پڑھنے والے تک منتقل کر سکتا ہو ۔

اقبال نے داغ کی اصلاحوں پر غور کیا ہوگا تو اپنی بصیرت اور وسعتِ مطالعہ کی وجہ سے انھوں نے توجیہ بھی خود ہی کر لی ہوگی ۔ اگرچہ یہ قیاس ہے لیکن اس قیاس کی تائید اقبال کے مکتوبات کے مندرجات اور مضامینِ نثر سے ہوتی ہے ۔ میں مکتوبات اور مضامین کے متعلقہ حصے ابھی نقل کرتا ہوں لیکن اس سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اقبال نے علومِ شعری پر عبور حاصل کرنے کے لیے صرف داغ ہی کے کلام کا بغور مطالعہ نہیں کیا بلکہ جس دبستان شعر سے داغ کا تعلق تھا اس کے ممتاز ترین نمایندہ شعرا کا کلام بھی ان کے زیرِ مطالعہ رہا ۔ ساتھ ہی انھوں نے داغ کے مشہور معاصر امیر مینائی کا کلام بھی بہت غور سے پڑھا کہ زبان اور محاورے کی باریکیوں کا مخزن ہے ۔

اگرچہ اقبال کے لیے داغ کا شعر اور اس کی زبان سند ہے (اور یوں بھی سند ہے) لیکن معترض کو چپ کرانے کے لیے اقبال اپنے استاد کے کلام کے علاوہ اس کے دبستان کے دوسرے شعرا اور امیر مینائی کے کلام سے بھی استشہاد کرتے ہیں ۔ پھر یہ کہ اعتراضات کا جواب دیتے ہیں تو پڑھنے والے پر یہ بات بخوبی روشن ہوتی ہے کہ اقبال کو معانی ، بیان ، بدیع ، محسناتِ شعر ، صرف و

نحو ، اردو روزمرہ و محاورہ ، ان سب چیزوں پر قدرت حاصل تھی - ان کے اشعار پر جو اعتراضات ہوئے ہیں ان کا جواب دیتے وقت اقبال نے کچھ لسانی اصول بھی بیان کیے ہیں - مثلاً یہ کہ اردو کو پنجابی سے کیوں پردہ ہے - فرانسیسی ، انگریزی ، ولندیزی ، عربی ، فارسی ، اطالوی ، ہندی ، سنسکرت اور خدا جانے کن کن بھاشاؤں سے اردو الفاظ ، کلمات اور تراکیب مستعار لیتی ہے اور انھیں اپنا کر بیٹھ جاتی ہے ، لیکن پنجابی الفاظ یا پنجابی محاورے کسی طرح اردو میں کھپانے کی اجازت نہیں ملتی - آخر پنجابی نے کیا قصور کیا ہے کہ اردو کو اس زبان سے اتنا بیر ہو جس نے اپنی صرف و نحو[1] اردو کو بخش دی - اب اقبال کے نثری اقتباسات ملاحظہ فرمائیے جن سے ثابت ہوگا کہ انھیں استاد سے کتنی عقیدت ہے ، داغ اور امیر کے کلام کے مطالعے سے انھوں نے کیا کچھ سیکھا ہے ، علومِ شعری انھیں کس حد تک مستحضر ہیں اور لسانی معاملات کے متعلق ان کی رائے کتنی صحت مند اور توانا ہے - ۱۹۰۳ء میں ایک صاحب نے "تنقید ہمدرد" کے نام سے اقبال کے بعض اشعار پر زبان و فن کی بنا پر چند اعتراضات کیے اس پر اقبال نے ایک نہایت معقول اور دنداں شکن جواب لکھا جو 'مخزن' میں شائع ہوا -[2]

اقبال اُردو اور پنجابی کے روابط کے متعلق لکھتے ہیں : "جو زبان ابھی زبان بن رہی ہو اس کے محاورات وغیرہ کی صحت اور عدمِ صحت کا معیار قائم کرنا میرے خیال میں محالات سے ہے - کیا تعجب ہے کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے (اُردو) زیرنگیں ہو جائے - ایسی صورت میں ناممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس کا رواج ہو وہاں کے لوگوں کا طریقِ معاشرت ، ان کے تمدنی حالات ، ان کا طرزِ بیان اس پر اثر کیے بغیر رہے - علم الالسنہ کا یہ مسلّمہ اصول ہے اور یہ بات کسی لکھنوی اور دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے - تعجب ہے کہ میز ، کمرہ ، کچہری ، نیلام وغیرہ اور فارسی اور انگریزی کے محاورات کے اُردو ترجمے تو بلا تکلّف استعمال کرو لیکن اگر کوئی شخص اپنی اُردو تحریر میں کسی پنجابی لفظ کا اُردو ترجمہ یا کوئی

---

۱- "پنجاب میں اُردو" : محمود شیرانی ، لاہور -
۲- "ذکرِ اقبال" : عبدالمجید سالک ، بزم اقبال لاہور -

پر معنی پنجابی لفظ استعمال کرے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو۔"[۱]

آج اقبال کے دعوے کی صداقت مسلّم ہو چکی ہے۔ تقسیم ملک نے ایسے حالات پیدا کر دیے ہیں کہ جہاں پنجابی پر اُردو کا رنگ چڑھ رہا ہے، وہاں اُردو بھی پنجابی زبان کا اثر قبول کر رہی ہے۔ علاوہ ازیں پنجاب کے انشا پرداز بالخصوص افسانہ نگار پنجابی معاشرت کا بیان کرتے ہوئے کوثر میں دھلی ہوئی اُردو نہیں لکھتے، کیونکہ پنجاب کے کردار ایسی اُردو بول ہی نہیں سکتے، بلکہ وہ اپنے کرداروں کی زبان سے ہمیں ایسی اُردو سنواتے ہیں جس میں جگہ جگہ پنجابی محاوروں اور لفظوں کا پیوند لگا ہوا ہوتا ہے۔ ایسا ہونا ضروری تھا۔ یہ ایک جبرِ تاریخی ہے جس سے مفر نہیں۔ منٹو نے خاص طور پر اپنے افراد کے تشخّص اور کردار نگاری میں اس بات کو ملحوظ رکھا ہے۔ اس کے افسانے کا پنجابی کوچوان فصیح اُردو محاورے استعمال کرنے کی بجائے پنجابی کے عامیانہ اور مبتذل الفاظ استعمال کرتا ہے۔

اس کے کپڑوں سے پسینے کی، بیڑی کی اور موم بتی کی ملی جلی بو آتی ہے لیکن ان تمام باتوں کے باوصف[۲] "اس کے بھی صنم خانے" ہوتے ہیں اور وہ بھی جب اپنے گھوڑے کو ٹٹخارتا ہے تو ذہنی طور پر اپنے آپ سے یہ کہہ رہا ہوتا ہے[۳]:

انیس دم کا بھروسہ نہیں ذرا ٹھہرو
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

یہ تو اصول کی بات تھی۔ اب یہ ملاحظہ فرمائیے کہ اُردو صرف و نحو اور روزمرہ پر اقبال کو کتنا عبور ہے۔ اقبال نے شعر کہا تھا:

آرزو یاس کو یہ کہتی ہے　　اک مٹے شہر کا نشاں ہوں میں

معترض نے لکھا کہ محاورہ اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ "آرزو یاس سے یہ کہتی ہے" لکھا جائے۔ اس پر اقبال لکھتے ہیں:

---

۱- "ذکرِ اقبال" سالک، ص ۲۹۔
۲- اشارہ ہے قرۃ العین حیدر کے ناول "میرے بھی صنم خانے" کی طرف۔
۳- دیکھیے "گنجا فرشتہ" سید عابد علی عابد کا مضمون جو 'نقوش' کے 'منٹو نمبر' میں شائع ہوا۔

''اکابر شعرائے قدیم و حال کا کلام اس دعوے کا موید ہے کہ ''کہنا'' کا صلہ ''کو'' بھی آتا ہے اور ''سے'' بھی ۔ البتہ ایک باریک فرق ان کے استعمال میں ضرور ہے اور وہ یہ ہے کہ جہاں ''کہنے'' کا مقولہ ایک کلمۂ مفرد یا مرکبِ ناقص ہو اور اس میں مفعولِ اول کی کوئی صفت پائی جائے تو ''کو'' آئے گا ؛ مثلاً زید نے عمر کو جاہل کہا ۔ مگر جہاں مقولہ مرکبِ ناقص یا کلمۂ مفرد بھی ہو لیکن وہ مفعولِ اول کی صفت پر دال نہ ہو ، نیز جہاں مقولہ ایک جملہ یعنی مرکب تام ہو وہاں ''کہنا'' کا صلہ ''کو'' اور ''سے'' دونوں طرح سے آتا ہے . . . ۔

حضرت امیر علیہ الغفران ایک مشہور غزل میں فرماتے ہیں :

مر کے راحت تو ملی پر ہے یہ کھٹکا باقی
آ کے عیسیٰ سرِ بالیں نہ کہیں 'قم مجھ کو

مومن فرماتے ہیں :

دیا اُس بدگماں کو طعنۂ غیر[۱]
غضب ہے کیا کہوں اپنی زباں کو

اقبال نے 'فلسفی' کے عنوان سے مخزن میں کچھ اشعار چھپوائے تھے ۔ اُن میں شعر بھی یہ تھا :

ہاتھ اے مفلسی صفا ہے تیرا
جانے کیا تیر بے خطا ہے تیرا

معترض[۲] نے یہ کہا تھا کہ 'صفا' بمعنی صاف لکھنا غلط ہے ۔ اقبال نے اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے پہلے داغ کا مطلع نقل کیا :

آئینہ منہ پہ بھلا اور 'برا کہتا ہے
سچ ہے یہ صاف جو ہوتا ہے صفا کہتا ہے

پھر یہ لکھا کہ اگر اساتذۂ دہلی کی زبان کی سند قبول نہیں تو میر انیس کے اس

---

۱۔ ''ذکرِ اقبال'' صفحات ۳۰ - ۳۲ ۔
۲۔ ''ذکرِ اقبال'' : صفحات ۳۴ - ۳۵ ۔

مصرع پر غور فرمائیے :

'بت توڑ کے کعبے کو صفا کر دیا کس نے'[1]

اسی طرح اقبال کی غزل کا مقطع تھا :

اقبال عشق نے مرے سب بل دیے نکال
مدت سے آرزو تھی کہ سیدھا کرے کوئی

اعتراض کیا گیا کہ یہ محاورے کے خلاف ہے۔ اقبال نے میر ممنون دہلوی کا یہ شعر نقل کیا :

تیرے قامت نے کیا خوب ہی سیدھا اس کو
سرو گلشن کو بہت دعویٔ رعنائی تھا

پھر ظفر کا یہ مطلع معترض کو سنایا :

عشق میں کیا ہم ہی اے تقدیر سیدھے ہو گئے[2]
کتنے اس قالب میں ٹیڑھے تیر سیدھے ہو گئے

اقبال کا شعر تھا :

آشیاں ایسے گلستاں میں بناؤں کس طرح
اپنے ہم جنسوں کی بربادی کو دیکھوں کس طرح

اس پر اعتراض ہوا کہ 'بناؤں'[3] اور 'دیکھوں' کا قافیہ غلط ہے۔ اقبال نے لکھا کہ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس شعر میں ایطائے خفی[4] ہے جس کو

---

۱۔ پروفیسر شبلی نے 'موازنۂ انیس و دبیر' میں یہ موقف اختیار کیا ہے کہ انیس نے صفا بہ معنی صاف غلط استعمال کیا ہے۔
۲۔ ''ذکر اقبال''، صفحات ۳۷ - ۳۸ -
۳۔ ''ذکر اقبال''، ص ۳۳ -
۴۔ ایطا کی بحث دراز ہے لیکن اس مرحلے پر یہ کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ شعری آہنگ، ترنم اور نغمہ درحقیقت منحصر ہے قافیے کے صحیح استعمال

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

شائیگاں کے نام سے بھی موسوم کرتے ہیں ۔ میں تسلیم کرتا ہوں کہ قواعدِ قافیہ کی رو سے یہ قافیہ غلط ہے مگر اساتذہ نے اکثر قافیے کے اصولوں کی پابندی نہیں کی ہے ۔ اس کے بعد اقبال نے سند میں شعرا کے کچھ شعر پیش کیے ہیں جن میں ایطا پایا جاتا ہے ۔ یہ کہے بغیر چارہ نہیں ہے کہ اصولاً یہ جواب غلط ہے ۔ غلطی کی تکرار سے غلط صحیح میں تبدیل نہیں ہو جاتا ۔ اگر پچاس آدمی مل کر فیصلہ کر لیں کہ ہم آیندہ سے میز کو گھڑی کہہ کر پکارا کریں گے تو لغت اس

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

پر اور ردیف پر ۔ جن لوگوں نے علومِ شعری کو باقاعدہ تحصیلا ہے انھیں تو ایطا کھٹکے گا ہی ، قافیے کے عیب ان لوگوں کو بھی بُرے معلوم ہوں گے جو ذوقِ سلیم رکھتے ہیں اور جن کی حسِ سماعت صوت کی نزاکتوں کا شعور کر سکتی ہے ۔ اقبال کے جس شعر پر اعتراض ہوا تھا وہ بر معنی میں جائز تھے ۔ قافیے کی شکل ایسی تھی کہ شعری آہنگ بالکل بگڑ گیا تھا ۔ اس شعر میں ایطاء کی صورت یوں پیدا ہوئی کہ اصل کلمات جن پر قافیہ کا انحصار ہونا چاہیے تھا وہ "بنا" اور "دیکھ" میں اور ظاہر ہے کہ یہ کلمات ہم قافیہ نہیں ہو سکتے ۔ بناؤں اور دیکھوں ، رکھوں ، چکھوں ، دوڑوں ان سب میں یہی صورت ہے کہ ایک ہی قافیہ ہے ۔ اس قسم کا ایطاء حِسّں سماعت پر سخت گراں گزرتا ہے ۔

پروفیسر شاداں بلگرامی ، جن سے پڑھنے کی سعادت مجھے حاصل ہوئی ہے ، فرمایا کرتے تھے کہ غلطی بہرحال غلطی ہے ۔ اگر تمہارا خیال ہو کہ تم پر وحی نازل ہوئی ہے کہ دو اور دو پانچ ہوتے ہیں تو سمجھ لو کہ شیطان نے تمھیں ورغلایا ہے ۔ ایطاء من جملہ عیوبِ شعری ہے اور اس کی جتنی مثالیں ملیں گی اُنھیں عیوب ہی میں شمار کیا جائے گا ۔ مثالوں کی تکرار سے یہ نتیجہ ہرگز مرتب نہ ہوگا کہ قافیہ شائیگاں کا استعمال جائز ہے ۔ نہ کوئی یہ استدلال کر سکتا ہے کہ اساتذہ نے غلطی کی تو ہم کیوں نہ کریں ۔ بالفاظِ دیگر شاعر غلطی پر متنبہ ہو کر غلطی کے ارتکاب پر اصرار کرنے کا حق نہیں رکھتا ۔

جو کچھ میں نے اوپر لکھا ہے شاید اس میں کہیں خفیف سی لفظی کمی بیشی ہو گئی ہو ۔ میں نے کوشش یہ کی ہے جو کچھ اُنھوں نے فرمایا تھا وہ ان ہی کے الفاظ میں بیان کر دوں ۔

دعوے کو کبھی تسلیم نہ کرے گی ۔ جہاں قدیم شعرا کے کلام میں ایطاء موجود ہے اس کی توجیہ کی ضرورت نہیں ۔ اتنا کہنا کافی ہے کہ ایطاء ہے اور یہ غلطی ہے ۔ ہاں اقبال یہ کہہ سکتے ہیں کہ اساتذہ نے بھی اس قسم کی غلطی کی ہے ۔

## (۳)

# ابتدائی عواملِ تخلیق اور ان کے اثرات کا سلسلہ

عجیب شے ہے صنم خانۂ امیر، اقبال
میں بت پرست ہوں، رکھ دی کہیں جبیں میں نے

اس سے پہلے اس امر کی توضیح کی جا چکی ہے کہ اقبال وسعتِ مطالعہ، ذوقِ سلیم، بصیرتِ تام اور داغ کے فیضان سے اُن تمام علوم شعری پر مطلع ہو چکے تھے جن سے آگاہی اچھے شاعر کے لیے ضروری ہے۔ یورپ جانے سے پہلے ان کا ذوق سلیم نکھر آیا تھا اور وہ اپنے مفہوم کو کماحقہ قاری کے ذہن تک منتقل کرنے کی استعداد کو جلا دے چکے تھے۔

غزلوں کے سلسلے میں یہ ذکر کیا جا چکا ہے کہ انہوں نے ابتدا میں داغ کی معاملہ بندی اور وقوع گوئی کا اسلوب اختیار کیا۔ اس بات کی بھی صراحت ہو چکی ہے کہ غزل سرائی کا اسلوب غالباً کسی لگاؤ کا نتیجہ تھا۔ لیکن اقبال کی شخصیت کے پہلو اتنے متنوع تھے کہ آغاز سخن سرائی سے لے کر ۱۹۰۵ء تک اُنھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کا سرچشمہ محض کوئی لگاؤ ہی نہیں بلکہ کچھ اور محرکات اور عوامل بھی ہیں جو اُنھیں اس بات پر آمادہ کر رہے ہیں کہ وہ غزلوں کی بجائے نظموں میں اپنی بصیرت اور مشاہدے کو جذبات میں سمو کر قاری کے سامنے پیش کریں۔

۱۹۰۵ء تک انھوں نے جو نظمیں لکھی ہیں ان کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس زمانے کے اہم ترین محرکاتِ تخلیق بہ تفصیل ذیل ہیں :

(الف) مناظر فطرت کے مشاہدات کا تاثر۔

(ب) حب وطن اور ارباب وطن سے عقیدت۔

(ج) عقل اور عشق ، دل اور دماغ ، نظر اور خبر ، الہام اور ادراک کا تقابل ، تضاد اور باہمی آویزش۔

مناظر فطرت کی تصویر کشی کے سلسلے میں کچھ باتیں پہلے مقدمات کے طور پر بیان کرنی چاہئیں ۔ یہ مسلّم ہے کہ جب تخلیقی فنکار مناظر فطرت کا مشاہدہ کرتا ہے تو ان مناظر کی تصویر کشی کی چار صورتیں اس کے سامنے ہوتی ہے۔

پہلی صورت تو یہ ہے کہ فنکار فطرت کے مناظر کو دیکھ کر اس قسم کا لطف و سرور حاصل کرے جو عام لوگوں کے حصے میں بھی آتا ہے۔ اس لطف و سرور کی بنا اس حقیقت پر ہوتی ہے کہ انسان طبعاً شہری زندگی کی گھٹن سے اُکتا کر وہ مقامات دیکھنا چاہتا ہے جہاں فطرت بے باکانہ جلوہ گر ہوتی ہے۔ لطف و سرور کا یہ احساس تخلیقی فنکار اور عام آدمیوں میں مشترک ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ فنکار اپنے تاثرات کا اظہارِ تام بھی کرتا ہے اور عام لوگ محض یہ کہہ کر چپ ہو جاتے ہیں کہ کتنا اچھا منظر ہے۔

دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ تخلیقی فنکار مناظر فطرت میں وہ تناسب اور ہم آہنگی دیکھتا ہے جو حسن کی صفتِ خاص ہے۔ بہ الفاظ دیگر یوں کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح فنکار کو سڈول بدن کے قوس اور خطوط ، چہرے کے نقش و نگار اور خد و خال متناسب ، موزوں اور خوبصورت معلوم ہوتے ہیں عین اسی طرح کوہساروں کے سلسلے کا تناسب ، ابر و برق کی کرشمہ آفرینیاں ، باغ و راغ اور دشت و دمن کے نظارے اسے حسین معلوم ہوتے ہیں۔ اس صورت میں فنکار مناظر فطرت کے حسن سے متاثر ہوتا ہے اور کروچے کے نظریے کے مطابق جب شاہد بن کر اپنے جذبات کا اظہارِ تام کرتا ہے تو مناظر کی

تصویر کشی میں حسن پیدا ہوتا ہے ۔[1]

کلایو بیل نے بھی آرٹ کے متعلق بڑی خوبصورت بات کہی ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ آرٹ ایک شکل معنی خیز کا نام ہے ۔ بہ الفاظ دیگر جب ہیئت اور پیکر یا الفاظ و کلمات اپنے معانی پر دلالت کرتے ہیں تو آرٹ اور نتیجتاً حسن پیدا ہوتا ہے ۔[2]

انگریزی میں مناظر فطرت کے ایسے مشاہدے کو ، جو جذبات کو اُکساتا ہے اور دل میں تخلیق کی چنگاریاں سلگاتا ہے ، Sensuous کہتے ہیں ۔ مراد یہ ہے کہ جس طرح غنائی شعر جذبے اور آہنگ اور تخیل کے تال میل سے وجود میں آتا ہے اور حسین بن جاتا ہے ، اسی طرح فنکار بھی مناظر فطرت کے مشاہدات کو تخیل اور جذبے میں سمو کر شعری آہنگ عطا کرکے اپنے تاثرات کو پڑھنے والوں تک پہنچاتا ہے ۔ اس تصویر کشی میں مناظر فطرت کا حسن بنفسہ مشاہدے کی غایت ہوتا ہے ۔

محمد حسین آزاد اور حالی کے کلام میں بھی ایسے شعر مل جاتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ فطری مناظر کا حسن ان کی روح میں جیسے رس بس گیا تھا ۔ آزاد اور حالی دونوں بعض اوقات فطرت کی تصویر کشی کو انسانی جذبات سے مربوط کر دیتے ہیں ، لیکن اکثر و بیشتر ان کے ہاں مناظر فطرت کی دل پذیری کا شعور اور احساس اس نوعیت کا ہوتا ہے جس سے صاف ظاہر ہو کہ ان کے لیے فطرت بھی نگار یا شاہد ہے ۔

آزاد کہتا ہے :

گرنا وہ آبشار کی چادر کا زور سے
اور گونجنا وہ باغ کا پانی کے شور سے
بوندوں میں جھومتی وہ درختوں کی ڈالیاں
اور سبز کیاریوں میں وہ پھولوں کی لالیاں

---

۱۔ دیکھیے فلسفہ اقبال ۔ ''اقبال کے جمالیات کی تشکیل'' ۔ میاں محمد شریف ، مدیر 'اقبال' لاہور کا مضمون ، ترجمہ سید سجاد رضوی ۔
۲۔ دیکھیے 'آرٹ' تصنیف Clive Bell (Art is Significant Form) ۔

سبزے کے عکس سے در و دیوار سبز سبز
سیراب باغ و دشت تو کہسار سبز سبز

حالی کہتا ہے :

پھولوں سے پٹے ہوئے ہیں کہسار
دولہا سے بنے ہوئے ہیں اشجار
پانی سے بھرے ہوئے ہیں جل تھل
ہے گونج رہا تمام جنگل
برسات کا بج رہا ہے ڈنکا
اک شور ہے آسماں پہ برپا
توپوں کی ہے جب کہ باڑ چلتی
چھاتی ہے زمین کی دہلتی

اردو شاعری میں فطرت کے حسن کے ادا شناس بہت کم ہیں (اس معنی میں جس کا ذکر اوپر ہوا) ۔ بے نظیر شاہ وارثی البتہ اس قسم کی تصویر کشی بہت اچھی کرتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے جیسے فطرت اپنا تمام حسن ، رعنائی اور نوک پلک لے کر ان کی روح میں رس بس گئی ہے ۔ فطری مناظر انھیں اسی طرح دل پذیر معلوم ہوتے ہیں جس طرح غنائی شعر میں تخلیقی فنکار کو محبوبہ کی ادائیں بھاتی ہیں ۔ بے نظیر شاہ کبھی تصویر کشی کے سلسلے میں انسانی جذبات و واردات کا ذکر کرتے بھی ہیں تو اس کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے ۔ بلکہ وہ تو یوں بھی کرتے ہیں کہ فطرت کی دنیا کے کرداروں کو (یعنی مناظر کو) ان جذبات و صفات سے متصف کر دیتے ہیں جو انسان سے مخصوص ہیں ۔ اس کے ساتھ ہی ان کے ہاں ردیف اور قافیہ ایسی خوبصورتی سے استعمال ہوتا ہے کہ کیا کہیے ۔ اس بات کی وضاحت کر دینی بھی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ گاہ گاہ وہ فطری مناظر کو انسانی جذبات سے مربوط کر کے انھیں اصل تصویر کا چوکھٹا بنا دیتے ہیں ۔ (اس کا ذکر آگے آتا ہے) ۔

اب بے نظیر شاہ کی منظر کشی اور فطرت کی تصویر نگاری کے نقوش

ملاحظہ فرمائیے :

## گھٹا

گھٹا اودی اودی سی کیا چھا گئی
بہارِ چمن رنگ پر آ گئی

پروں کو ادھر مور تولے ہوئے
گھٹائیں اُدھر بال کھولے ہوئے

ہوا دوش پر شال ڈالے ہوئے
گھٹاؤں کے آنچل سنبھالے ہوئے

وہ کہسار میں راہ چھوٹی ہوئی
سڑک سنگ مرمر کی کوٹی ہوئی

## نمودِ صبح

نسیمِ سحر کی کھلانے لگی
فضائے چمن رنگ لانے لگی

ضیا آسماں سے اترنے لگی
نظر دور تک کام کرنے لگی

ہوئی آسماں پر وہ سرخی نمود
بنا کانِ شنجرف چرخِ کبود

وہ زردی ذرا اور گہری ہوئی
پہاڑوں کی چوٹی سنہری ہوئی

ان اشعار میں یوں معلوم ہوتا ہے جیسے شاعر کو فطری مناظر کے تناسب اور موزونیت سے محبت ہے۔ اور وہ جو میں نے کہا تھا کہ کہ کہ یہ نظمیں فطری مناظر کی تصویر کو انسانی جذبات سے مربوط کر دیتے ہیں، تو اس کی

صورت یہ ہے :

بڑے زور سے مینہ برسنے لگا
کسی کے لیے جی ترسنے لگا[1]
یہ عالم جو دیکھا تو شکلِ کتاں
ہوا پارہ پارہ دلِ عاشقاں
بہار آئی اک دھوم سی مچ گئی
عروسِ چمن رنگ میں رچ گئی
شگوفے لگے شاخ پر پھوٹنے
عنادل کے چھکے لگے چھوٹنے

تیسری صورت یہ ہے کہ فنکار مناظر فطرت کو اپنے جذبات اور وارداتِ قلبی کی تصویر کشی کے سلسلے میں پس منظر کے طور پر استعمال کرے یا مناظر فطرت کو انسانی افعال و اعمال یا جذبات سے اس طرح مربوط کر دے کہ جذبے کی تصویر منظر فطرت کے چوکھٹے میں جڑی ہوئی نظر آئے ۔ جس طرح مصوری میں پس منظر سامنے کے مناظر کے تناظر اور تناسب کا اظہار کرتا ہے یا سامنے کے منظر یا منظر سے توافق رکھتا ہے یا اختلاف کو نمایاں کرتا ہے ، اسی طرح شعر میں فطرت کا پس منظر یا تو انسانی جذبات اور اعمال و افعال سے ہم آہنگ ہوتا ہے یا قطعاً مختلف ہوتا ہے ۔ دونوں صورتوں میں توافق ہو یا اختلاف تناظر کا شعور پیدا ہوتا ہے ۔ "مصوری میں توافق اور تطبیق کی شکل یہ ہے ۔

---

۱۔ عصر حاضر کا غزل سرا اور نظم گو فطرت کے بانکپن اور اس کی نوک پلک کو اپنے وجودِ باطنی کی گہرائیوں میں محسوس کرتا ہے اور مناظرِ فطرت کی موزونیت اور تناسب و تناظر کا سچا احساس رکھتا ہے ۔ مثلاً :

وہ راوی کی لہروں پہ کرنوں کا ناچ
کوئی جس طرح گا رہا ہو کھاچ
وہ پانی پہ کرنوں کی سیمیں لڑی
کوئی جس طرح چھوڑ دے پھلجھڑی
فلک پر طلوعِ رخِ ماہتاب
کسی بت کے منہ پر سنہری نقاب

فرض کیجیے مصوّر کو کسی دریا کے موڑ کا منظر پیش کرنا ہے ۔ اس موڑ کی شکل قوسی ظاہر کرنے کے لیے اور دریا کے دوسرے کوائف دکھانے کے لیے مصوّر پس منظر میں سبز و شاداب درخت ، پھولوں کے پودے ، کھیت ، امڈے ہوئے بادل دکھا سکتا ہے ۔ یہ پس منظر سامنے کے منظر سے موافقت رکھتا ہے لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ مصوّر پہاڑوں کے دو مہیب سلسلوں کے درمیان کسی گہری کھڈ میں دریا کا پانی چمکتا ہوا یوں دکھاتا ہے جیسے چاندنی کی پری کالے کالے دیووں کے درمیان گھر گئی ہو اور بے تابانہ مچل رہی ہو ۔ یہاں پس منظر یعنی پہاڑوں کے سلسلے اور ان کی سیاہ وحشت ناک تنہائیاں منظر کے موافق نہیں بلکہ اس سے مختلف ہیں ۔ اسی اختلاف کی بنا پر منظر کے خطوط زیادہ اُجاگر ہوتے ہیں ۔ پس معلوم ہوا کہ مصوّری پس منظر سے کبھی تضاد کا کام لیتی ہے ، کبھی توافق کا ۔ مقصد دونوں صورتوں میں ایک ہوتا ہے ؛ یعنی منظر میں زیادہ گہرائی پیدا کرنا ۔"[1]

مصوّری کی طرح شاعری میں بھی مناظر فطرت یا تو اصل منظر سے مطابقت رکھتے ہیں یا اس سے تضاد کا ربط رکھتے ہیں ۔ بہرحال دونوں صورتوں میں مقصد یہی ہوتا ہے کہ جذبہ یا واقعہ ، جس کا بیان کرنا مطلوب ہے ، اس کا تاثر زیادہ گہرا ہو جائے ۔

اردو شاعری میں اکثر ایسا ہوا ہے کہ فطری مناظر کو کسی جذبے یا کسی عمل و فعل کے پس منظر کے طور پر اجاگر کیا گیا ہے اور اکثر و بیشتر یہی ہوا ہے ۔ اور مناظرِ فطرت کا پس منظر اس جذبے یا عمل و فعل سے ، جس کا بیان مقصود ہے ، موافق نکلا ہے ۔ بات وہی ہے جو اوپر کہی گئی کہ تخلیقی فنکار مناظر فطرت کو اپنی واردات کی تصویر کا چوکھٹا بناتے ہیں اور بس ۔ انھیں فطرت سے بنفسہٖ دلچسپی نہیں ہوتی ، الا ماشاء اللہ ۔ میر حسن مناظر فطرت کی تصویر کشی میں بے مثال تصوّر کیے جاتے ہیں ۔ ان کی مثنوی میں بھی فطری مناظر انسانی جذبات یا افعال و اعمال کا پس منظر بن جاتے ہیں اور ان سے

---

۱ ۔ سید عابد علی عابد کا مضمون ''ادب اور روایت'' رسالہ 'صحیفہ' سہ ماہی لاہور ، جون ۱۹۵۷ع ۔

اس طرح مربوط ہو جاتے ہیں جس طرح مصوری میں پس منظر سامنے کے منظر سے ۔ عام طور پر پس منظر اور سامنے کے منظر میں میر حسن کے ہاں رشتہ توافق قائم رہتا ہے لیکن شاذ و نادر وہ ایسا بھی کرتے ہیں کہ فطرت کے کسی منظر کو اصل جذبے سے تضاد کے ذریعے مربوط کرتے ہیں ۔ مثالوں سے اس کی توضیح ہو سکے گی ۔

میر حسن مثنوی میں باغ کی تیاری کا ذکر کرتے ہیں اور اس سلسلے میں باغ کی تصویر کشی کرتے ہیں لیکن در اصل یہ تصویر کشی اس جلسہ عشرت کا پس منظر ہے جو باغ میں منعقد ہو رہا ہے ۔ صورت یہ ہے کہ باغ میں بانکی تیکھی خواصیں اور لونڈیاں عشوہ پرداز ، سراپا ناز و انداز اہلی گہلی ، مدہ ماتی پھر رہی ہیں ۔ ان کنیزوں کی شوخی ، خوبصورتی ، بانکپن اور مستی انداز و ادا کے اظہار کے لیے میر حسن نے باغ کی جو تصویر کھینچی ہے اس تصویر کشی میں پس منظر ، منظر سے موافقت رکھتا ہے ۔ باغوں میں جو طرح طرح کے پھول کھلے ہیں اور ہوا میں لہلہا رہے ہیں وہ مدہ ماتی کنیزوں کا عکس خارجی ہیں ۔ شاخیں جو آپس میں گلے مل رہی ہیں وہ ان دبی ہوئی جنسی تمناؤں کی علامتیں ہیں جو کنیزوں کے دلوں سے زبانوں تک نہیں آتیں ۔ قمریوں کا ہجوم اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ فطرت نے محبت کا رشتہ نباتات کی دنیا میں بھی قائم رکھا ہے ۔ میر حسن کی کنیزیں اس رشتے کی نزاکت اور رنگینی سے واقف ہیں ۔ مختصر یہ کہ باغ کا پس منظر اپنی تمام رنگینیوں سمیت کنیزوں کی زندگی اور ان کی تمناؤں کا عکس خارجی ہے یا کنیزوں کی زندگی کی تصویر کا چوکھٹا ہے ۔ یوسف حسین نے بڑی پتے کی بات کہی تھی کہ گلستان اور گلزار اردو شعری روایت میں خارجی دنیا کی علامتیں ہیں یا بہ الفاظ دیگر تخیل کے خارجی پہلو کا اظہار انھی کے ذریعے ہوتا ہے ۔[1] پہلے میر حسن کا باغ دیکھیے ۔ باغ کی تصویر کشی میں موجِ رنگ و بو کی لرزشیں بھی دیکھیے گا ، حرکت اور ارتعاش پر بھی غور فرمائیے گا اور ہلکے ہلکے قریب قریب مخفی و مستور

---

۱۔ اردو غزل ، از یوسف حسین خاں ، جامعہ ملیہ دہلی ، نیا ایڈیشن ۱۹۵۵ع ۔

جنسی اشارے بھی دیکھیے گا ۔ پھولوں کے جو نام ہیں وہ ذہن میں رکھیے گا :

چنبیلی کہیں اور کہیں موتیا
کہیں رائے بیل اور کہیں موگرا

عجب چاندنی میں گلوں کی بہار
ہر اک گل سفیدی سے مہتاب وار[1]

---

پڑا آب جو ہر طرف کو بہے
کریں قمریاں سرو پر چہچہے

گلوں کا لبِ نہر پر جھومنا
اسی اپنے عالم میں منہ چومنا

وہ جھک جھک کے گرنا خیاباں پر
نشے کا سا عالم گلستان پر

کھڑے شاخ در شاخ باہم نہال
رہیں ہاتھ جوں مست گردن میں ڈال

چمن آتشِ گل سے دہکا ہوا
ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا

سماں قمریاں دیکھ اس آن کا
پڑھیں بابِ پنجم ''گلستان'' کا[2]

ان اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ جہاں ہم پانی کا شور اور بلبلوں کی آواز سنتے ہیں اور قمریوں کی نغمہ پردازی سے لطف اٹھاتے ہیں وہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے جیسے باغ کے درخت اور پھول اس کیفیت سے سرشار ہیں جو جنسی جذبات کے طلوع سے تعلق رکھتی ہے ۔ یہ کیفیت اس وقت

---

۱۔ آرزو کا یہ شعر قیامت کا ہے :

گورا گورا ان کا مکھڑا چاندنی کا جیسے پھول
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں میں ٹھنڈک آ گئی

۲۔ سعدی کی مشہور کتاب کی طرف اشارہ ہے اور باب پنجم کا عنوان ہے ''در عشق و جوانی'' (چناں کہ افتد دانی) ۔

پراسرار اور مکمل ہوتی ہے جب انسان کو (مرد ہو یا عورت) یہ معلوم ہو جائے کہ کوئی اسے چاہتا ہے ۔ اُس عورت کے اسلوبِ دلبری میں جس نے یہ لفظ کبھی نہیں سنے کہ ”میں تمھیں چاہتا ہوں“ اور اُس عورت کی روشِ دلستانی میں جسے یہ تجربہ حاصل ہو چکا ہے ، ایک خاص فرق ہے جسے یا وہ عورت خود جانتی ہے یا اربابِ نظر جانتے ہیں ۔ یہ مصرع :

نشے کا سا عالم گلستان پر

خاص طور پر جنسی اشاروں اور کنایوں کا حامل معلوم ہوتا ہے ۔ اب باغ کے پھول اور پودے ایک خاص کیفیت میں رچ سے گئے ہیں ۔ ہمارا ذہن اس کیفیت کے باطنی رخ کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو گیا اور پس منظر مکمل ہو چکا ۔ اب اس میں موزوں تصویر لگانے کی کسر رہ گئی ہے ۔ اب یہ تصویر دیکھیے :

خواصوں کا اور لونڈیوں کا ہجوم
محل کی وہ چہلیں وہ آپس کی دھوم
تکلف کا پہنے پھریں سب لباس
رہیں رات دن شاہ زادے کے پاس

اب دیکھیے جن پھولوں کا تذکرہ کیا گیا تھا ان کی خوب صورتی کچھ اور تصویروں کے ذریعے ہم تک منتقل ہوتی ہے :

کنیزانِ مہ رو کی ہر سمت ریل
چنبیلی کوئی اور کوئی رائے بیل
رنگیلی کوئی اور کوئی خام روپ
کوئی چت لگن اور کوئی کام روپ
کوئی کیتکی اور کوئی گلاب
کوئی مہ رتن اور کوئی ماہ تاب
کوئی سیوتی اور ہنس مکھ کوئی
کوئی دل لگن اور تن سکھ کوئی
کہیں چٹکیاں اور کہیں تالیاں
کہیں قہقہے اور کہیں گالیاں
ادھر اور اُدھر آتیاں جاتیاں
پھریں اپنے جوبن کو دکھلاتیاں

اب واضح ہو گیا کہ دراصل تصویر کشی ان کنیزوں کے حسن کی مقصود تھی جن کی جنسی کشش اور روپ اپنے آپے میں نہیں سماتا تھا - جن کی جوانی کی سرشاری ، حرکت اور شوخی کے روپ میں ظاہر ہوتی تھی جو "گلستان" کے باب پنجم کا مطالعہ کر چکی تھیں - اب کوئی شک نہ رہا کہ میر حسن نے فکری منظر کو ایک اور منظر کی تصویر کشی اور متعلقہ تاثرات کے ابلاغ و اظہار کے لیے استعمال کیا ہے اور منظر اور پس منظر میں توافق اور مطابقت ہے - میر حسن نے اسی قسم کی تصویر کشی میں دوسری صورت بھی اختیار کی ہے ؛ یعنی پس منظر اور اصل منظر میں تضاد کا رشتہ قائم کیا ہے - جس وقت بے نظیر شہزادی بدر منیر سے جدا ہوتا ہے تو عیش بائی فرقت زدہ بدر منیر کا دل بہلانے کے لیے بلائی جاتی ہے - اس وقت کا سماں میر حسن نے یوں کھینچا ہے :

وہ چادر کا چھٹنا وہ پانی کا زور
ہر اک جانور کا درختوں پہ شور
وہ اڑتی سی نوبت کی دھیمی صدا
کہیں دور سے گوش پڑتی تھی آ
وہ رقصِ بتاں اور ستھری الاپ
وہ گوری کی تانیں وہ طبلوں کی تھاپ

ظاہر ہے کہ بدر منیر جس کے لیے درد جدائی درد زیست بن گیا ہے ، اس منظر سے لطف اندوز نہیں ہو سکتی - حسن نے اس کی اُداسی ، اس کے اضمحلال اور اس کی بے قراری کی جو تصویر کھینچی ہے وہ اس تصویر کے پس منظر سے تضاد کا رشتہ رکھتی ہے - پس منظر میں ہمیں پانی کا زور اور جانوروں کا شور دکھائی اور سنائی دیا تھا ، دل پذیر آوازیں آتی تھیں لیکن بدر منیر کی کیفیت یہ ہے :

کہیں کا کہیں لے اڑا اس کو راگ[۱]
ہوا سے ہوئی اور دونی وہ آگ

---

۱- راگ میں کانوں کے لیے ایتلاف افکار کے ماتحت یہ تاثیر ودیعت کی گئی ہے کہ بھولی بسری یادوں کو تازہ کرتا ہے اور سننے والا جس موڈ (کھنچا اور

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

وہی جانے ہو جس کے کچھ دل کو لاگ
کہ معشوق بِن سب ہے گلزار آگ
یہ کہہ کر اُٹھی واں سے وہ دلربا
چھپرکھٹ پہ جا کر گری منہ چھپا

آپ نے ملاحظہ کیا ہوگا کہ راگ کا ارتعاش، طبلے کی تھاپ اور جانوروں کا شور، حرکت اور زندگی کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف بدر منیر کا اضمحلال، تھکن اور اُداسی، زندگی اور حرکت کی ضد ہیں۔ اسی تضاد سے اصل جذبے کی تصویر کشی زیادہ موثر ہوگئی ہے۔

چوتھی صورت یہ ہے کہ انسان مناظر فطرت کی بزرگی، وسعت اور ہیبت کے سامنے اپنے آپ کو حقیر محسوس کرے یا یہ خیال کرے کہ فطرت کے مناظر، مثلاً کوہساروں کے وسیع سلسلے، خوب صورت پھلوں سے پٹے ہوئے باغ، پھلوں سے لدے پھندے اشجار، یہ طویل و عریض دریا، زائیدگانِ نور کا تاجدار آفتاب، کہکشاں، بے شمار سیارے اور ستارے، سب انسان سے بیگانہ ہیں اور اس کی تقدیر اور اس کے کوائف کی طرف سے بے پروا بلکہ انسان کی تمدنی اور ثقافتی رفتار میں حائل ہوتے ہیں کہ انسان کہساروں کو کاٹ کر راستہ بناتا ہے، دریاؤں کو پاٹنے کے لیے پل تیار کرتا ہے، بےآب و گیاہ صحرا کو کھیتوں میں بدلنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اقبال آخر اس مقام پر آ کر ٹھہر گئے تھے کہ مناظر فطرت انسان کے محرم راز نہیں بلکہ اس سے بالکل بیگانہ ہیں۔

فطرت کے خام مواد کے متعلق اقبال نے اس منزل پر پہنچ کر دم لیا کہ فطرت "ہے" اور صناع و فن‌کار کے عمل تخلیق میں حارج ہوتی ہے۔ سنگ تراش

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

رکا ہوا جذبہ جس کی شدت بہ امتداد زماں کم ہوتی چلی جاتی ہے) میں بیٹھا ہو، اسی کی کیفیت کو تیز کرتا ہے، یہاں تک کہ بعض اوقات اصل جذبے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ غالب اس نکتے سے آگاہ تھا کہ اس نے کہا:

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو
جو مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

پتھر کے سینے کو چیر کر اس میں شیریں کا پیکر داخل کرتا ہے اور شاعر الفاظ کے دل میں شگاف دے کر اُنھیں نئے معانی عطا کرتا ہے۔ اور وہ یہ کام بہ جبر و قہر کرتا ہے۔ فطرت برابر مزاحمت میں مصروف رہتی ہے۔ فن‌کار، شاعر، مصور، فطرت کے خام مسالے کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ وہ دنیائے نو، جو پہلے ان کے وجود باطنی میں ابھرتی ہے، بتدریج خارجاً متشکل ہو جاتی ہے۔ اس کی تفصیل آگے آتی ہے۔

اس مرحلے پر مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ آخر اقبال اس نظریے کے مؤید ہوگئے کہ مناظر فطرت کے مشاہدے سے انسان کو تسکین نہیں ہوتی کیونکہ مناظر و مظاہر فطرت میں ایسی چیز کوئی نہیں جو انسان کی ہم نوا یا رفیق ہو۔ وہ لکھتے ہیں:

من از طریق نہ گویم رفیق می جویم
کہ گفتہ اند نخستیں رفیق و باز طریق

اس مرحلے پر پہنچنے سے پہلے اقبال نے مناظر فطرت کی بہت پیاری تصویر کشی کی ہے اور اس مقام پر پہنچنے کے بعد بھی گاہ گاہ فطرت کا حسن آنکھوں میں کھب گیا ہے تو بے ساختہ اچھے شعر نکل آئے ہیں۔ مثالوں سے اس کی توضیح ہوگی۔ شعر میں فطرت کے مناظر کی تصویر کشی کی جو صورتیں بیان کی گئی ہیں ان میں پہلی دو صورتیں واقعی مناظر فطرت کے مشاہدے ہی کو غایت قرار دیتی ہیں۔ اس لیے ''منظر نگاری'' انھی دو کو کہا جا سکتا ہے۔ پہلی صورت کو ''وصف رسمی''[1] کہا جائے تو غیر موزوں نہ ہوگا اور دوسری صورت کو ''وصف حقیقی'' کہہ کر پکارا جائے تو کوئی غلط فہمی باقی نہ رہے گی۔

---

۱۔ عربی میں ''وصف'' بیان کرنے کو کہتے ہیں (لغوی معانی) اور اصطلاح میں کسی چیز کے اوصاف گنوانا یا اسے Describe کرنا ''وصف'' کہلاتا ہے۔ ''وصاف'' بسیار صفت کنندہ کو کہتے ہیں۔
بیان، ذکر، کیفیت، تعریف Description (غیاث، اندراج، عبدالحق)۔

تیسری اور چوتھی صورت میں فطرت کے مناظر کی عکاسی ثانوی حیثیت رکھتی ہے ، اس لیے اگر ان کے لیے اصطلاحات وضع نہ کی جائیں تو بھی کسی غلط فہمی کا اندیشہ نہیں ہے ۔

پہلے اس بات کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ آغاز سے لے کر ۱۹۰۵ء تک اقبال کم و بیش ان تمام مرحلوں سے گزرے ہیں جو مناظر فطرت کی تصویر کشی کے سلسلے میں پیش آتے ہیں ۔ اور مناظر و مظاہر فطرت سے تعرض کرتے ہوئے انھوں نے کم و بیش وہ چاروں صورتیں اختیار کی ہیں جن کا ابھی اُوپر ذکر ہو چکا ہے ۔ ہاں یہ ضرور ہوا ہے کہ کسی تصویر کشی یا منظر نگاری میں اُنھوں نے پہلی اور دوسری صورت کے امتزاج سے کام لیا ہے ، کہیں دوسری اور تیسری صورت کا تال میل دکھایا ہے ۔ چوتھی صورت ارتقا کی آخری کڑی ہے ۔

جہاں تک پہلی صورت کا تعلق ہے (یعنی یہ صورت کہ فن کار بھی مناظر فطرت کو دیکھ کر عام آدمیوں کی طرح لطف و سرور کا احساس کرتا ہے ۔ اس کی بنیاد یہ ہوتی ہے کہ شہری زندگی کی گھٹن کے مقابلے میں کھلی ہوا ، دشت و صحرا اور کوہساروں کے وسیع سلسلے انسان کو اچھے معلوم ہوتے ہیں) اقبال کی نظم "ابرِ کوہسار" اس کی مثال ہے ۔ اس نظم میں جذبے کی آمیزش بہت کم ہے ۔ سرور و نشاط کا احساس ہلکا ہے لیکن یہ بات بالکل ظاہر ہے کہ بنفسہ ابر کوہسار کا مشاہدہ ہی مقصود ہے ، یعنی وصفِ کوہسار کسی اور جذبے کا پس منظر نہیں ۔ ہاں اس میں وہ کیفیت بھی نہیں جس سے یہ معلوم ہو کہ فطرت رنگ و بو کے خزانے لےکر شاعر کی روح میں رچ بس گئی ہے ۔ اس کے برخلاف یہ احساس ہوتا ہے کہ ابر کوہسار کا بیان اس قبیل کا ہے جسے انتقاد کی اصطلاح میں Set Description "(وصفِ رسمی)" کہا جائے گا ۔ عربی اور فارسی قصیدوں میں اکثر تشبیب میں دشت و دمن ، باغ و راغ اور گلزار و کوہسار کے مناظر دکھائے جاتے ہیں لیکن ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ ان مناظر کے بیان میں جذبہ بھی اُتنی مقدار میں شامل ہو جس کے شعلوں سے الفاظ

جگمگا کر شعر کی شکل اختیار کرتے ہیں ۔ البتہ اس نظم کا آہنگ نفیس اور لطیف ہے ۔ ترکیبیں چست ہیں ، استعارات اور تشبیہات کچھ رسمی ہیں ، کچھ نئے ہیں ۔ یہ شعر ملاحظہ ہوں :

کبھی صحرا کبھی گلزار ہے مسکن میرا
شہر و ویرانہ مرا ، بحر مرا ، بن میرا
بن کے گیسو رخ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں
شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہوں
سیر کرتا ہوا جس دم لب جو آتا ہوں
بالیاں لہر کو گرداب کی پہناتا ہوں

غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ محسنات شعر کا استعمال نہایت صناعانہ ہے ۔ صنعتیں ایسی بے ساختگی سے برتی گئی ہیں کہ جب تک توجہ نہ دلائی جائے گمان بھی نہیں ہوتا کہ یہاں صنعت موجود ہے ۔ مثال کے طور پر پہلے شعر میں مراعات النظیر اور سجع دونوں موجود ہیں ۔ دوسرے شعر میں بکھرنے اور سنورنے میں تضاد ہے ۔ رخ اور گیسو میں مراعات النظیر ہے ۔ یہی حالت گیسو اور شانے کی ہے ۔ دوسرے مصرع میں یعنی ''شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہوں'' میں ص ، شین اور سین کی تکرار اور استعمال ترنم کا رنگ پیدا کرتا ہے ۔ تیسرے شعر میں نہایت نادر تشبیہ ہے کہ گرداب کو بالی کہا گیا ہے ۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس سے اگلے شعر میں سبزہ کا اور مزرع کا ذکر آیا ہے اور اس کا تعلق بالی سے ظاہر ہے ۔ صنعت ایہام تناسب کا یہ استعمال بہت خوب صورت ہے ۔ ان تمام باتوں کو یوں تفصیل سے بیان کرنے کا مقصد یہ ہے کہ یہ بات بصراحت کہہ دی جائے کہ اقبال شروع ہی سے صنعت گری اور آرائش کو اسلوب شعرگوئی کا ایک جزو لازم تصور کرتے تھے ، البتہ اس بات کا ضرور دھیان رکھتے تھے کہ صنعتیں توضیح معانی میں حارج نہ ہوں اور بے تکلف اور برجستہ استعمال کی جائیں ۔ یہی صورت مشہور نظم ''آفتاب'' کی ہے ۔ اس میں بھی جذبہ بہت ہلکا ، رکا ہوا اور کھنچا ہوا ہے ۔ البتہ فارسی ترکیبوں کی چستی سے جوش بیان کا سا اثر

مرتب ہوا ہے ۔ مثلاً :

ہے محفلِ وجود کا ساماں طراز تو
میزانِ ساکنانِ نشیب و فراز تو[1]

ہر چیز کی حیات کا پروردگار تو
زائیدگانِ نور کا ہے تاجدار تو

مناظر فطرت کی تصویر کشی کی دوسری صورت کی بہترین مثالیں ''ابر'' اور ''جگنو'' ہیں ۔ اس صورت کو وصفِ حقیقی کہا گیا ہے ۔ ''ابر'' میں صرف سات شعر ہیں ۔ سربن پہاڑ کا ذکر مقصود ہے جو ایبٹ آباد میں معروف ہے ۔ سات شعر ہیں لیکن ہر شعر میں جذبہ ایسا رچ اور رس بس گیا ہے کہ کیفیت اس کی بیان میں نہیں آتی ۔ اس نظم کو پڑھنے کے بعد واقعی کروچے کے نظریے کی صحت کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ جب شاعر اپنے جذبات و واردات کا اظہار تام کرتا ہے تو حسن وجود میں آتا ہے ۔ اظہار و ابلاغ کے سلسلے میں بھی یہ نظم فقیدالمثال واقع ہوئی ہے ۔ لفظ اور معنی کی مطابقت ، موزوں اور مناسب الفاظ کا صحیح استعمال ، وزن کا ترنم ان تمام چیزوں نے مل کر اس نظم کو خاص کیفیت کا حامل بنا دیا ہے ۔ اردو شاعری میں روایت کا تقاضا یہ ہے کہ بادل آتے ہیں تو میگساروں کو صلائے بادہ گساری دیتے ہیں ۔ گھٹا اٹھتی ہے تو میخانے کا پتا دیتی ہے لیکن ایسا کبھی نہیں ہوا کہ کسی شاعر نے ابر کی

---

۱۔ اقبال نے آفتاب کو یزداں کہہ کر فنی بصیرت اور مطالعے کی وسعت کا ناقابل تردید ثبوت مہیا کیا ہے ۔ دراصل یزداں جمع ہے''ایزد'' کی یعنی ایزداں ۔ بامتداد زماں الف گر گیا اور یزداں رہ گیا ۔ فارسی اور اردو میں اب یزداں رب النوع کے معانی میں استعمال ہوتا ہے اور خدا بھی کہتے ہیں ۔ ایزد کا مادہ ''یزد'' ہے اور اس کے معنی ہیں پرستش کرنا اور تعریف کرنا ۔ تو اس سے''یزت'' یا ''ایزت'' لفظ برآمد ہوا جس کے معنی ہیں درخورستائش ۔ زرتشت کے نظامِ فکر میں ان تمام فرشتوں کو ''ایزداں'' کہا جاتا ہے جو ''امشاسپنداں'' کے ماتحت ہوتے ہیں ۔ اگرچہ ہندوستان کی صنمیات میں آفتاب دیوتا ہے اور ایران میں بھی مہر پرستی رائج رہی ہے لیکن ادبی روایت نے ''ایزد'' کے اصلی معانی کو فراموش نہیں کیا ۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی یزداں کے معنی رب النوع ہوتے ہیں اور کبھی مددگار ۔

مستانہ روی کا حسن مشاہدہ کیا ہو اور متعلقہ فطری مناظر کا بیان جذبے کو تخیل میں سمو کر کیا ہو ۔ غالب اور عزیز لکھنوی نے ایک ہی زمین میں بادلوں کے برسنے کے متعلق کچھ شعر کہے ہیں ۔ پہلے وہ ملاحظہ فرمائیے تاکہ ان کے بادل میں اور اقبال کے بادل میں فرق واضح کیا جا سکے ۔

غالب کہتا ہے :

مقام شکر ہے اے ساکنانِ خطۂ خاک
رہا ہے زور سے ابر ستارہ بار برس
کہاں ہے ساقیِ مہوش ، کہاں ہے ابرِ مطیر
بیار ، لا مئے گلنار گوں بیار برس
خدا نے تجھ کو عطا کی ہے گوہر افشانی
در حضور پر اے ابر بار بار برس
جناب قبلۂ حاجات اس بلاکش نے
بڑے عذاب سے کاٹے ہیں پانچ چار برس

اور عزیز کہتا ہے :

بپاسِ خاطرِ رندانِ بادہ خوار برس
برس برس کے دن اے ابر نوبہار برس
کبھی نہ بادہ گساروں کے جوش میں ہوگی
ہزار بار برس بلکہ لاکھ بار برس
دکھاؤں زور نہاں ابر طبع کا میں بھی
زمانہ دے مجھے فرصت جو پانچ چار برس

اقبال لکھتے ہیں :

اٹھی پھر آج وہ پورب سے کالی کالی گھٹا
سیاہ پوش ہوا پھر پہاڑ سربن کا

اس شعر میں 'پ' کی تکرار اور حروفِ علت میں سے 'الف' کی تکرار پر غور کیجیے گا ۔ 'الف' کی تکرار سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ابر اٹھا ہے اور بڑھا چلا آ رہا ہے ۔ پھر کہتے ہیں :

گرج کا شور نہیں ہے ، خموش ہے یہ گھٹا
عجیب میکدۂ بے خروش ہے یہ گھٹا

چمن میں حکمِ نشاطِ مدام لائی ہے
قبائے گل میں گہر ٹانکنے کو آئی ہے
ہوا کے زور سے ابھرا ، بڑھا ، اڑا بادل
اٹھی وہ اور گھٹا ، لو برس پڑا بادل

ان تین شعروں میں آہنگ نے عجیب کرشمے دکھائے ہیں ۔ 'گرج' کا کلمہ صوتی اعتبار سے خود اپنے معانی پر دلالت کرتا ہے ۔ پھر اس کے ساتھ اس شعر میں 'ش' کی تکرار ترنم آفریں ہے ۔ 'قبائے گل' میں 'گہر' ٹانکنے کی تشبیہ نہ صرف نئی ہے بلکہ خیال افروز بھی ہے ۔ ذہن سیمیں قبا محبوبوں اور گہرآما آنچلوں کی طرف متوجہ ہوتا ہے ۔ علاوہ ازیں 'قبائے گل' کی ترکیب سے غالب کی غزل ''ہوائے گل'' اور ''نوائے گل'' یاد آتی ہے ۔ یہ تو معلوم نہیں کیوں لیکن گہر ٹانکنے کے کلمات پڑھ کر یہ شعر یاد کے افق پر ابھرتا ہے :

دشمن سے ملاقات کی ٹھہری ہے کہ بے وجہ
سر پر وہ پرندِ گہر آما نہیں رکھتے

آخری شعری میں تو ظاہر ہے کہ حرف علت کی تکرار بھی ہے یعنی 'الف' کی اور اسی سے بادل کی روانی اور مستانہ خرامی کی تصویر آنکھوں کے سامنے آتی ہے لیکن ساتھ ہی دوسرے حروف علت بھی تال میل سے اس پیچیدہ تر آہنگ کا شعور پیدا کرتے ہیں ، جسے انگریزی میں harmony کہتے ہیں اور جس کا ترجمہ میں نے 'نغمہ' تجویز کیا ہے ۔[1] مثلاً پہلے مصرعے میں 'کے' اور 'سے' میں یائے مجہول ، 'زو' اور 'لو' میں واؤ مجہول مل کر جو صوتی صورت پیدا کرتے ہیں وہ 'الف' کی تکرار کے صوتی تاثر سے مختلف ہے لیکن دونوں حروف علت اس نسبت سے اور اس ترتیب سے استعمال کیے گئے ہیں کہ ان کے اس صناعانہ استعمال سے نغمہ جیسے پھوٹا پڑتا ہے ۔ 'الف' کی تکرار کے سلسلے میں اور شعری آہنگ کے غوامض و رموز کی تفہیم کے سلسلے میں یاد آ گیا کہ پروفیسر شبلی مرحوم نے ایک جگہ لکھا ہے کہ لفظ بنفسہ فصیح یا غیر فصیح ہوتے ہیں ، اور مثال

---

۱۔ اس سلسلے میں یہ بات یہیں صاف کر دینی چاہیے کہ ترنم کا کلمہ استعمال ہوگا تو اس سے Melody مراد ہوگی ۔ آہنگ سے نظم کی کلیت کی وہ صفت مراد ہوگی جو موسیقی سے مشابہ ہے یعنی Rhythm ۔

یہ دی ہے کہ دامن ، داماں سے زیادہ فصیح ہے ۔ یہ دونوں دعوے غلط ہیں ۔
الفاظ بنفسہ نہ فصیح ہوتے ہیں نہ غیر فصیح ، وہ محض اصوات ہیں اور اس
لحاظ سے معصوم ۔ ان کی فصاحت کا مدار اُس ترتیب پر ہے جو ان کے استعمال
میں ملحوظ رکھی گئی ہے ۔ باقی رہا دامن اور داماں کا قصہ تو مندرجہ ذیل
دو شعروں پر غور کیجیے ۔ پہلے شعر میں آہنگ 'دامن' کا تقاضا کرتا ہے ،
دوسرے میں 'داماں' کا ۔ وزیر لکھنوی :

گوہر اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آپ کل دامنِ دولت ہے ہمارا دامن

غالب :

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

دوسرے مصرعے میں 'الف' کی تکرار داماں کے استعمال کا تقاضا کرتی تھی
اور اس الفِ کشیدہ کے استعمال سے خیالِ یار اور دور ہو گیا ہے اور یہی مقصودِ
شاعر ہے ۔[1]

اس مسئلے پر تفصیلی بحث آگے آتی ہے ۔

"جگنو" کو اقبال نے خود تین حصوں میں تقسیم کر دیا ہے ۔ پہلے حصے
میں جگنو کی روشنی اور تابناکی کے لیے استعارے اور تشبیہیں تلاش کی ہیں ،
دوسرے اور تیسرے حصے میں جگنو کو محور بنا کر کم و بیش وحدت وجود
کا فلسفہ بیان کر دیا ہے جس کی صداقت ان دنوں اقبال کا ایمان تھی ۔ جگنو

---

۱۔ وزیر کے شعر میں ، ردیف سے پہلے (دامن ردیف ہے) 'ہمارا' میں الفِ کشیدہ
کی تکرار اس زور سے ہوتی ہے کہ ذہن اب آسودگی چاہتا ہے ۔ یہی وجہ ہے
کہ قافیے کے بعد 'دامن' خوب صورت اور مترنم معلوم ہوتا ہے ۔ داماں ہوتا
تو پھر الفِ کشیدہ یا ممدودہ کی تکرار ہوتی اور یہ تکرار مسلسل جس میں
ذرا بھی انقطاع نہیں ہوا ، بارِ گوش بن جاتی ۔ مصوری میں بھی نقوش کی
کثرت سے نظر اُکتا کر خلاء کو تلاش کرتی ہے اور محض رنگ میں آسودگی
پاتی ہے ۔

کے لیے جو تشبیہات ڈھونڈی گئی ہیں ان میں سے کچھ یہ ہیں :

یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں
تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا
ذرہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں

دوسرے دونوں حصوں کی تان ان شعروں پر ٹوٹتی ہے :

انداز گفتگو نے دھوکے دیے ہیں ورنہ
نغمہ ہے بوے بلبل ، بو پھول کی چہک ہے
کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی
جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے

ان دونوں شعروں میں اس تاثر یا کیفیت کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے جسے اصطلاح میں کبھی اختلالِ حواس اور کبھی تطبیق حواس کہتے ہیں ۔ اس کیفیت کی صورت یہ ہے کہ فن‌کار بعض اوقات عمل تخلیق میں مصروف ہو جانے کے بعد اپنے حواس خمسہ میں ایک عجیب و غریب تبدیلی کا مشاہدہ کرتا ہے ، یا یوں کہہ لیجیے کہ اشیا کے ذریعے جو ادراکات طبعاً حاصل ہونے چاہئیں تھے وہ نہیں ہوتے اور ان کے بجائے دوسری قسم کے ادراکات ذہن تک پہنچتے ہیں ۔ مثلاً یہ کہ پھولوں کی خوشبو رنگین دکھائی دیتی ہے اور رنگ کی موجوں پر نغموں کا گمان گزرتا ہے ۔ غالب نے اس کیفیت کو محسوس کیا ہے کہ وہ کہتا ہے :

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشۂ مے سرو سبز جوئے بار نغمہ ہے

مصحفی اور انشا نے بھی گاہ گاہ اس پراسرار کیفیت کو محسوس کیا ہے ۔ مقدم الذکر کہتا ہے :

میں اک نالہ ایسا کیا کل چمن میں
کہ شعلہ سا برگِ درختاں سے گزرا

اور موخر الذکر کا مشہور شعر ہے :

لبیک ایک نعرۂ نورانی کھینچ کر
بخشا ہے ہم نے جامۂ احرام کو فروغ

پہلے شعر میں صوت میں آب و تاب اور رنگ دیکھا گیا ہے ، دوسرے شعر میں صوت پر نور کا گماں ہوا ہے ۔

اس کیفیت کو شعرا کم محسوس کرتے ہیں لیکن کرتے ہیں ۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ حواس کا یہ مخصوص عمل شعور کی گرفت میں نہیں آتا ، ایسا بھی ہوتا ہے کہ فن کار یا شاعر اس کیفیت کی نوعیت سے کاملاً آگاہ ہوتا ہے ۔[1]

اقبال کے ان اشعار میں بلبل کی خوشبو کو نغمہ کہا گیا یا (سب مبتدا اور خبر کا کھیل ہے) نغمے کو بوئے بلبل کہا گیا ، بہ الفاظ دیگر حسن سماعت اور شامہ کا امتزاج عمل میں آیا ۔ اسی طرح خوشبو کو پھول کی چہک کہا (یا پھول کی چہک کو خوشبو) بہ الفاظ دیگر صوت خوشبو بن کر شاعر کے ذہن تک پہنچی ۔ دوسرا شعر پڑھ کر بہت تعجب ہوتا ہے کہ اقبال جو عمر بھر مسئلہ وحدت وجود کی تردید کرتے رہے اس مرحلے پر اس طرح بات کرتے ہیں گویا اُنہیں وحدت وجود کے نظریے پر کامل یقین ہے ۔ میاں محمد شریف[2] اس کی توجیہ کرتے ہیں کہ اقبال کے زمانہ تعلیم میں انگریزی رومانیت ہر طرف کارفرما تھی ۔ یوں بھی نوفلاطونی ، جمالیاتی نظریات اُردو اور فارسی میں روایتی حیثیت اختیار کر چکے تھے ۔

اقبال جو اس زمانے میں مناظر فطرت کے مداح نظر آتے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ فطرت کی تحسین کے قائل ہیں اور اس سے بڑھ کر یہ کہ اُنہیں ہر منظر فطرت میں حسن ازل کی جھلک نظر آتی ہے :

''حسن[3] کے بے شمار درجے ہیں مگر ان سب کی اصل وہی حسن مطلق ہے ۔ حسن منفرد قابل تغیر و فنا پذیر ہوتا ہے لیکن الوہی حسن

---

۱۔ داستان رنگ ہے صحن چمن میں بوئے گل
بلبلوں کا شور شرح داستان رنگ ہے
کیا تماشا ہے کہ نکہت پر ہے دھوکا نور کا
کیا تماشا ہے کہ نغموں پر گماں رنگ ہے
رنگ و نغمہ کے سوا ہے اور کیا عابد کے پاس
رازدان نغمہ ہے افسانہ خوان رنگ ہے

۲۔ فلسفہ اقبال ، بزم اقبال ، لاہور ''جمالیات اقبال کی تشکیل'' میاں محمد شریف ۔

۳۔ مضمون مذکور ، ص ۵ ۔

ابدی ہے - اس لحاظ سے ہر حسین شے ابدی ہے کیونکہ وہ الوہی حسن میں شریک ہوتی ہے ، یا یہ کہ الوہی حسن اس شے میں ظہور پذیر ہوتا ہے -"

اقبال کے کلام میں دوسری اور تیسری صورت کے تال میل سے منظر نگاری کا ایک نیا پہلو بھی روشن ہو جاتا ہے - مراد یہ ہے کہ ان کی بعض نظموں میں جہاں وصفِ حقیقی پایا جاتا ہے ، وہاں منظر فطرت یا مناظر فطرت کسی انسانی جذبے یا تمنا یا انسانی اعمال و افعال کا پس منظر بھی بن جاتے ہیں - امتزاج کی بہترین مثال ان کی نظم "ہمالہ" ہے - دراصل اس نظم کی تخلیق کا محرک یہ تمنا ہے کہ میں اس دنیا کی حدود سے باہر نکل جاؤں جس کے کوائف روز بروز پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتے جا رہے ہیں - وہ بہت حسرت سے اس زمانے کو یاد کرتے ہیں جب انسان کی قدیم ترین نسلیں ہمالہ کے دامن میں آباد تھیں اور ایسی سیدھی سادھی زندگی بسر کرتی تھیں کہ : ع

داغ جس پر غازۂ رنگِ تکلف کا نہ تھا

دراصل اس نظم کا محور یہی تمنا اور یہی حسرت ہے کہ فنکار سکونِ قلب حاصل کرنا چاہتا ہے کہ تخلیق کا فریضہ ادا کر سکے - اور جب دنیا میں یہ چیز کسی جگہ میسر نہیں آتی تو اُن پرانے زمانوں کو یاد کرتا ہے جب انسانی زندگی اتنی پیچیدہ نہ تھی اور جب سکون قلب کا حصول نسبتاً آسان تھا - ہمالہ کے دامن کی اس پرانی زندگی کی تصویر کشی کے لیے اقبال نے اس وسیع سلسلۂ کوہسار کا ذکر کرتے ہوئے تین باتوں پر خصوصیت سے زور دیا ہے - یہ تین باتیں گزشتہ زمانوں کی یاد دلاتی ہیں اور ہمالہ کے دامن میں بسنے والی قوموں کی خصوصیات کی طرف اشارہ کرتی ہیں -

ایک تو اقبال نے ابر کا ذکر کیا ہے :

ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر
فیلِ بے زنجیر کی صورت اڑا جاتا ہے ابر[1]

---

۱- اقبال ، داغ کے شاگرد تھے اور داغ ذوق کے - ذوق کے مشہور قصیدے :
زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ابر کا ذکر کرنے سے اقبال کا مقصد یہ ہے کہ ہم ان پرانے زمانوں کا بہ سہولت تصور کر سکیں جب کھیتوں کو شاداب کرنے کے لیے انسان نے اپنی ہنر مندی سے کوئی کام نہ لیا تھا - بادل ہی وقت پر برسیں تو کھیت لہلہاتے تھے - اس شعر میں فیل کا کلمہ بھی ذہن کو بہت قدیم زمانوں کی طرف لے جاتا ہے کیونکہ ماہرین طبقات الارض ثابت کر چکے ہیں کہ فیل بہت قدیم جانور ہے -

قدامت کی طرف اشارہ کرنے کے لیے جس دوسری چیز کا انتخاب اقبال نے کیا ہے وہ پہاڑی ندی ہے - اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمالہ پر برف سارا سال رہتی ہے اور ظاہر ہے کہ کچھ حصہ پگھلتا بھی ضرور ہے ، اس لیے پہاڑی ندی کبھی خشک نہیں ہو سکتی - ندیاں اور دریا فطرت کے قدیم ترین مظاہر میں شامل ہیں -

ساتویں بند میں اقبال لکھتے ہیں :

لیلیٰ شب کھولتی ہے آ کے جب زلف رسا[1]
دامنِ دل کھینچتی ہے آبشاروں کی صدا
وہ خموشی شام کی ، جس پر تکلم ہو فدا
وہ درختوں پر تفکّر کا سماں چھایا ہوا
کانپتا پھرتا ہے کیا رنگِ شفق کہسار پر
خوشنما لگتا ہے یہ غازہ تیرے رخسار پر

اس بند میں ایک تو نشاط و سرور کا احساس صاف دکھائی دیتا ہے ،

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میں یہ شعر پایا جاتا ہے :

ہوا پہ دوڑتا ہے اس طرح سے ابرِ سیاہ
کہ جیسے جائے کوئی فیلِ مست بے زنجیر

۱- اس مصرعے سے محمد حسین آزاد کی مشہور مثنوی کا فیضان ظاہر ہے - آزاد لکھتے ہیں :

آ اے شبِ سیاہ کہ لیلائے شب ہے تو
عالم میں شاہزادیِ مشکیں نسب ہے تو

دوسرے ''درختوں پر تفکّر کا سماں'' ایسے کلمات ہیں جو ہمالہ کے دامن میں رہنے والوں کی تہذیب کی قدامت اور مخصوص کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔ یہ بالکل طے ہو چکا ہے کہ آریاؤں کی فلسفیانہ موشگافی ، فکری دقتِ نظر اور ذہنی جودت ملک کے جغرافیائی حالات کا نتیجہ تھی ۔ جہاں گندم اور کھانے پینے کی دوسری چیزیں بہ سہولت و بہ کثرت پیدا ہوں ، ظاہر ہے کہ وہاں لوگ فکر معاش سے فارغ ہوں گے ۔ فرصت زیادہ ملے گی ۔ ان فرصت کے لمحات میں وہ سوچیں گے اور نظام کائنات پر غور کریں گے ۔ اقبال نے درختوں پر جو تفکّر کا سماں طاری کیا ہے وہ کوئی ایسی چیز نہیں جو ہمارے مشاہدے میں نہ آئی ہو ۔ شام کے وقت (جب دونوں وقت ملتے ہیں) اکثر درختوں کے جھنڈ چپ چاپ سر جھکائے کھڑے کچھ سوچتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔

اس نظم میں پس منظر سامنے کے منظر سے مطابقت رکھتا ہے ۔ البتہ 'ہمالہ' میں ایک شعر نظم کی معنویت اور آہنگ کو بگاڑتا ہے ؛ موسیقی میں یہ صورت ہوتی ہے کہ بعض سُریں کسی راگ یا راگنی کی جان ہوتی ہیں ۔ اُنھی کو ُجھلانے سے یا ان کی تکرار سے راگ نکھرتا ہے اور اس کا مکھڑا صاف دکھائی دیتا ہے ۔ اس کے برخلاف ایک سُر ایسی بھی ہوتی ہے کہ اگر وہ اس راگ یا راگنی میں لگا دی جائے تو آہنگ بگڑ جاتا ہے ، ایسی سُر کو اصطلاح میں ''بیادی'' کہتے ہیں ۔ اس کلمے کے معنی دشمنی کے ہیں (اور واقعی بیادی سُر راگ کی دشمن ہوتی ہے) ۔ سننے والا اگر کن رسیا ہو تو بھی سمجھ لیتا ہے کہ مغنی نے کوئی غلط سُر لگائی ہے اور اگر ودیا سے آگاہ ہو تو بےسُرا وبالِ گوش اور دردِ سر بن جاتا ہے ۔

''ہمالہ'' میں بھی اقبال نے ایک شعر ایسا کہا ہے جو بالکل غلط سُر کے مشابہ ہے ۔ یعنی :

چھیڑتی جا اس عراقِ دل نشیں کے ساز کو
اے مسافر ! دل سمجھتا ہے تری آواز کو

۱۔ ''عراق'' ایرانی نظامِ موسیقی کی اصطلاح ہے اور خود ایسے ملک کا نام بھی ہے جسے اصطلاح میں مقامِ شریعت کہا جاتا ہے ۔ عرفی نے اپنے مشہور

---

۱۔ نام مقامے است از موسیقی کہ وقت چاشتِ سرایند (غیاث) ۔

قصیدے میں ہندوستان کہہ کر دنیائے طریقت اور عراق کہہ کر عالمِ شریعت مراد لیا ہے :

تو از ملکِ عراق واژگوں کن عادتِ بینش
اگر خواہی کہ حسن و رونق ہندوستاں بینی

مراد یہ ہے کہ عراق سے جو تصورات وابستہ ہیں وہ ان تصورات کی ضد ہیں جو آریاؤں کی قدیم زندگی سے وابستہ ہیں ۔ ''ہمالہ'' کے وصف کے سلسلے میں ہندو دیومالا کے اشارے خوب صورت معلوم ہوتے ہیں ۔ 'عراق' کا کلمہ یہاں موزوں نہیں اور جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ۔ یہ نظم کی موسیقی کا غلط سُر ہے جس سے آہنگ بگڑ جاتا ہے ۔

ان کی ایک نظم ''ایک آرزو'' ہے جس میں انھوں نے صراحت سے اپنی تمنا کا اظہار کیا ہے ۔ اس نظم میں اقبال یہ کہتے ہیں کہ میں ایسا سکوت ڈھونڈتا ہوں جس پر تقریر فدا ہو ۔ شورش سے بھاگتا ہوں ، خامشی پر مرتا ہوں اور دامنِ کوہ میں ایک چھوٹا سا جھونپڑا چاہتا ہوں ۔

اب یہاں جس تمنا کا اظہار کیا گیا ہے اسے اگر کسی منظرِ فطرت یا مناظرِ فطرت کے چوکھٹے میں جڑا جائے گا تو عام طور پر توقع یہ ہوگی کہ متعلقہ مناظرِ فطرت اس تمنا کے آئینہ دار ہوں گے ، بالفاظِ دیگر فن کار کسی ایسی جگہ رہنا چاہے گا جہاں خاموشی ہو ، سکوت ہو ، سکون ہو ۔ لیکن ہوا یہ کہ اس تمنا کو نگینے کی طرح ایسے فطری مناظر کی انگشتری میں جڑا گیا ہے جن کا تعلق حرکت ، شورش اور شور سے ہے ۔ اس طرح فن کار پس منظر کے تضاد سے اپنی تمنا کے نقوش کو اور بھی اُجاگر کرنا چاہتا ہے (اس کی تفصیل پہلے بیان کی جا چکی ہے) ۔ اقبال لکھتے ہیں :

لذت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہوں میں
چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو
ہو دل فریب ایسا کہسار کا نظارہ
پانی بھی موج بن کر اُٹھ اُٹھ کے دیکھتا ہو

ان اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اقبال نے قصداً ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن کی صوت سکوت کی بجائے شور کے معنی پر دلالت کرتی ہے ؛ مثلاً چہچہے ، شورش اور یوں پانی کا اُٹھ اُٹھ کے دیکھنا حرکت ، قوت اور نمو

کا اظہار ہے ۔ بہرحال یہ نظم شیریں الفاظ اور انداز کی سادگی کی بدولت بہت کامیاب ہے ۔

پہلے اس بات کی توضیح کی جا چکی ہے کہ اگرچہ اقبال منظر نگاری کی تمام صورتوں سے آگاہ ہیں لیکن بامتدادِ زمان وہ چوتھی صورت پر آ کر جیسے ٹھہر گئے ہیں ۔ ۱۹۰۵ع تک کی نظموں میں تو یہ احساس اتنا شدید نہیں کہ فطرت انسان کے کوائف سے بے پروا ہے ، اجنبی ہے اور کسی طرح انسان کی محرمِ راز نہیں بن سکتی ، لیکن ۱۹۰۵ع کی نظموں کے بعد یہ احساس زیادہ شدید ہوگیا ۔ ۱۹۰۵ع تک اُنھوں نے جو نظمیں کہی ہیں ان میں چوتھی صورت کی ترجمانی ''ماہِ نو'' ، ''انسان'' ، ''بزمِ قدرت'' ، ''چاند'' اور ''کنارِ راوی'' کے ذریعے سے ہوتی ہے ۔ "ماہِ نو" میں وہ چاند کو مخاطب کر کے اس کی اعانت چاہتے ہیں :

ساتھ اے سیارۂ ثابت نما لے چل مجھے
خارِ حسرت کی خلش رکھتی ہے اب بے کل مجھے
نور کا طالب ہوں ، گھبراتا ہوں اس بستی میں میں
طفلکِ سیماب پا ہوں مکتبِ ہستی میں میں

ظاہر ہے کہ ''ماہِ نو'' نے اعانت نہیں کی اور یہی وجہ ہے کہ نظم ایسے مقام پر ختم کردی گئی ہے جہاں فن کار اپنی بے کلی کا اظہار کر چکا تھا ۔ ''انسان'' اور "بزمِ قدرت'' میں اقبال بزمِ معمورۂ ہستی سے یوں مخاطب ہوتے ہیں :

گل و گلزار ترے خلد کی تصویریں ہیں
یہ سبھی سورۂ والشمس کی تفسیریں ہیں
سرخ پوشاک ہے پھولوں کی ، درختوں کی ہری
تیری محفل میں کوئی سبز ، کوئی لال پری
میں بھی آباد ہوں اس نور کی بستی میں مگر
جل گیا پھر مری تقدیر کا اختر کیونکر
نور سے دور ہوں ، ظلمت میں گرفتار ہوں میں
کیوں سیہ روز ، سیہ بخت ، سیہ کار ہوں میں

اس نظم پر انگریزی شاعری کا اثر زیادہ نمایاں معلوم ہوتا ہے کہ فن کار فطرت کے مناظر و مظاہر کے مقابلے میں اپنے آپ کو حقیر اور سیہ کار تصور

کرتا ہے۔

''کنارِ راوی'' میں دریا کی مسلسل روانی اور زندگی کے اثبات و ظہور کے مقابلے میں مغلوں کی سلطنت کے انقطاع کا تصوّر اقبال کے لیے تخلیقِ شعری کا محرّک بن جاتا ہے۔ لیکن آخر وہ اپنے آپ کو یوں تسکین دیتے ہیں کہ جس طرح کشتی حلقۂ حدِنظر سے نکل جاتی ہے اسی طرح جہازِ زندگیِ آدمی بھی دائم رواں رہتا ہے :

شکست سے یہ کبھی آشنا نہیں ہوتا
نظر سے چھپتا ہے لیکن فنا نہیں ہوتا

بامتدادِ زماں وصفِ حقیقی اقبال کے کلام میں کم ہوتا چلا گیا۔ منظر نگاری کی حیثیت ثانوی ہو گئی اور مناظرِ فطرت کا بیان وہیں کیا گیا جہاں کسی انسانی جذبے یا اعمال و افعال کو زیادہ اُجاگر کرنا مقصود ہو اور مناظرِ فطرت کو پس منظر کے طور پر استعمال کرنا مطلوب ہو۔ البتہ یہ احساس شدید تر ہوتا چلا گیا کہ بزمِ فطرت میں کوئی چیز انسان کی محرمِ راز نہیں ۔ وہ ان مناظر و مظاہر میں تنہا ہے۔ فطرت نہ صرف اس کی طرف سے بے پروا ہے بلکہ اس کی تخلیقی قوتوں کے اظہار میں حارج بھی ہوتی ہے ۔ البتہ بانگِ درا میں نظم ''شہنائی'' میں انھوں نے بزمِ فطرت کو انسان کا ہم نفس قرار دیا ہے۔

پیامِ مشرق میں بھی وصفِ حقیقی بہت کم ہے اور منظرِ فطرت اُس جذبے کا پس منظر بن جاتا ہے جو محرّکِ تخلیق ہے۔ تاہم اس تصنیف میں جس کا "مدعا[1] زیادہ تر اُن اخلاق ، مذہبی اور ملّی حقائق کو پیش نظر لانا ہے جن کا تعلق افراد و اقوام کی باطنی تربیت سے ہے۔'' ایک غزل نما نظم ایسی ہے جس کے جزوِ اوّل کو ''وصفِ حقیقی'' کہا جا سکتا ہے۔ اگرچہ جزوِ دوم کے مطالعے سے یہ بات بالبداہت روشن ہوتی ہے کہ نظم کی تخلیق کا محرّک اصلاً منظرِ فطرت کے حسن کا شعور یا ادراک نہیں بلکہ کشمیری مسلمانوں کی زبوں حالی ، بیچارگی ، اور پس ماندگی کا شدید احساس ہے۔[2] اس نظم کا عنوان ''ساقی نامہ'' ہے۔

---

۱۔ ''پیامِ مشرق'' دیباچہ' مصنّف۔
۲۔ علامہ نے شروع ہی سے کشمیر اور اہلِ کشمیر کے مسائل سے دلچسپی لینی

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جزوِ اوّل مضامین و مطالب کی ترتیب ، ہیئت اور اسلوبِ ابلاغ و اظہار کے اعتبار سے فارسی کے کلاسیکی ساقی ناموں[1] کا نہایت دل نشیں نمونہ ہے ۔ مناظرِ فطرت کے حسن و جمال کا شعور ، لفظ لفظ میں شعلے کی طرح پر افشاں ہے ۔ یہ نہیں معلوم ہوتا کہ بہار کوئی خارجی چیز ہے جس کی حقیقت و ماہیّت کو اقبال نے اپنے وجودِ معنوی میں جذب کرنے کے بعد الفاظ کا جامہ پہنا دیا ہے بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ اقبال کا دل بہار کی طرح رنگین اور چمن پیرا ہوگیا ہے ۔ اور وہ اپنی شگفتگیِ خاطر کے اظہار کے لیے بہار کو اور متعلقہ مناظر کو علاماتِ خارجی کے طور پر استعمال کر رہے ہیں ۔ یہ تخلیق کا وہ 'پر اسرار مقام ہے جہاں معروض و موضوع ، لفظ و معنی ، مغز و پیکر ، وہ مطابقتِ تام و توافقِ کامل حاصل کرتے ہیں جس کو جمالیات کے ماہرین 'حسن کہہ کر یاد کرتے ہیں ۔ 'حسن کی گریز پائی اور[2] نیرنگی مسلّم ہے لیکن اقبال نے اس غزالِ

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

شروع کر دی تھی ۔ محبّی عبداللہ قریشی نے ''حیاتِ اقبال کی گم شدہ کڑیاں'' کے عنوان سے ایک سلسلہ مضامین رسالہ ''اقبال'' کے لیے لکھا تھا ، تفصیلی معلومات وہاں سے مل گئیں ۔ ''باقیاتِ اقبال'' میں کشمیر کے متعلق اس شعر کو کلامِ زمانہ طالب علمی'' کے عنوان کے ماتحت درج کیا گیا ہے :

'درِ مطلب ہے اخوت کے صدف میں پنہاں
مل کے دنیا میں رہو مثلِ حروفِ کشمیر !

۱- دیکھیے ''میخانہ'' تالیف عبدالنبی ، مرتّبہ مولوی محمد شفیع ، لاہور ۔ مؤلف نے بڑی عرق ریزی سے مختلف شعرا کے ساقی نامے جمع کیے ہیں ۔ نظامی اور ظہوری کے ساقی نامے اپنی نظیر آپ ہیں کہ معانی کی بلندی ، الفاظ کی شیرینی اور رنگینی میں گھل مل گئی ہے ۔
یاد نہیں پڑتا کہ یہ شعر کس شاعر کے ساقی نامے کا ہے اور ''میخانہ'' میں موجود ہے یا نہیں ۔ کوئی ۲۵ سال ہوئے ہیں کہیں پڑھا تھا ۔ اب تک یہ عالم ہے کہ جب یاد آتا ہے دل پر ایک عالم گزر جاتا ہے :

سر فتنہ دارد و گر روزگار — من و فتنہ مستی چشم یار

۲- دیکھیے ''انتقاد'' (سخن فہمی ۔ (۳) گریز پا'') ادارۂ فروغِ اُردو ، لاہور ۔

وحشی کو رام کر ہی لیا ہے ۔[1]

یہ ساقی نامہ نشاط باغ کشمیر میں بیٹھ کر لکھا گیا ہے ۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ جن مناظر کا بیان ہو رہا ہے ان کے خد و خال "وصفِ رسمی" کے ذریعے نہیں اُبھارے جا رہے ۔ یہ بات نہیں ہے کہ صبحِ بہار نے طلوع کیا ہے اور کوئی چمن اس کے ورود سے مہکنے اور دہکنے لگا ہے ، بلکہ ایک خاص چمن کی آرائش و زیبائش کی تصویرکشی ملحوظ خاطر ہے ۔ بہار کی چمن پیرائی کی تعمیم مقصود نہیں ، تخصیص مطلوب ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ نظم میں وہ 'پراسرار کیفیت ہے جس کا تجزیہ نقاد کے بس کی بات نہیں کیونکہ اس کیفیت کا ظہور منجملہ اسرارِ تخلیق ہے جو فقط ہنرور یا فن کار کو معلوم ہوتے ہیں ۔ اب اشعار ملاحظہ فرمائیے :

خوشا روزگارے[2] ، خوشا نوبہارے
نجوم پرن[3] رست از مرغزارے[4]

---

۱۔ عابد سحرکار نے لاکھ جتن کیے مگر
دشتِ خیال کے غزال کر ہی گئے غزل سے رم

شعر کے روپ میں ڈھلتے نہیں وہ ہنگامے
جو مری بزمِ تصور میں بپا ہوتے ہیں
لفظ کے محملِ زرتار میں خوبانِ خیال
کبھی مستور ، کبھی چہرہ کشا ہوتے ہیں

۲۔ روزگار = روز + گار ۔ زمانہ ۔ مجازاً مدت ، فرصت ، استداد ۔ 'گار' کے معنی ہیں کنندہ ، کرنے والا ، فاعل ۔ تو 'روزگار' زمانہ ہے کہ اس کی گردش سے روز وجود میں آتا ہے (یعنی "زمانہ سازندہ و کنندہ روز" ہے) (غیاث) ۔

۳۔ پرن : بہ فتحات ۔ پروین ۔ ثریا ۔ (جھمکا)

۴۔ مرغزار = مرغ + زار ، سبزہ کا فرش ، ہری ہری دوب کا قطعہ ۔ مرغ اصلاً مرگھ تھا کہ سنسکرت میں گھاس کو کہتے ہیں ۔ اور زار کثرتِ ظرف کے لیے آتا ہے جیسے لالہ زار ، سمن زار ۔ آسمان کو مینائی اور سبز بھی کہتے ہیں اس لیے مرغزار میں جو پھول کھلے ہیں ، خاص طور پر سفید رنگ کے ، جیسے چاندنی کا پھول یا زردی مائل سپید جیسے چنبیلی یا موتیا ، تو انھیں

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

زمیں از بہاراں چو بال تدروے[1]
ز فوارہ الماس بار آبشارے
بہ تن جاں بہ جاں آرزو زندہ گردد[2]
ز آوائے سارے ، ز بانگ ہزارے

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

پروین سے تشبیہ دی ہے - (یہ جو مشہور ہے کہ کلمہ ''مُرغ زار'' ہے یعنی بہ ضم حرفِ اول ، تو بالکل غلط ہے) - (غیاث ، آنندراج ، بہارِ عجم ، ہفتِ قلزم) -

۱- تدرو : صاحبِ غیاث فرماتے ہیں کہ خروس صحرائی (جنگلی مرغا) کو کہتے ہیں - اور ساتھ ہی متنبّہ کرتے ہیں کہ اس کے معانی کبک ہرگز نہیں - لیکن صاحبِ برہان قاطع لکھتے ہیں کہ اصل میں تذرج تھا - یہ ایک جنگلی پرندہ ہے جو مرغ (خروس) سے مشابہ ہوتا ہے - برہان قاطع کے ایرانی ایڈیشن (مرتّبہ محمد معین ، طہران) میں تدرو کے معنی کبک ہی کے بتائے گئے ہیں اور یہی درست معلوم ہوتا ہے کہ معین نے اس لفظ کی لسانی تاریخ بھی لکھ دی ہے - پہلوی میں اس کی شکل ''تیتر'' ہے - یونانی میں تینارس ، سنسکرت میں تیتری - (پنجابی تتر اور تیتری - غور فرمائیے گا کہ پہلوی اور سنسکرت کے کس قدر قریب ہیں - برہان میں جو تصویر درج ہے اسے دیکھ کر یہ گمان ہوتا ہے کہ بھٹ تیتر مراد ہے (پنجابی بھٹتر) -
اس مسئلے پر برہان اور غیاث متفق ہیں کہ اس لفظ کا دوسرا حرف دال مہملہ (د) نہیں بلکہ ذال معجمہ ہے (ذ) - اور یہی ہونا بھی چاہیے کیونکہ فارسی میں ''د'' اور ''ذ'' کے محلِ استعمال کا تعین محقق طوسی نے کر دیا ہے :

آنانکہ بہ فارسی سخن مے رانند
در معرض ذال دال را نہ شناسند
ما قبل وے ار ساکن جزوے بود
دال است وگرنہ ذال معجم خوانند

فارسی کے پرانے مخطوطات میں اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے کہ استاذ اور بوذ کو استاد یا بود نہ لکھا جائے -

۲- اقبال نغمے کی غایت غم ربائی تصور کرتے ہیں :

نغمہ باید تند رو مانندِ سیل
تا برد از دل غماں را خیل خیل

نواہائے[1] مرغِ بلند آشیانے
در آمیخت با نغمۂ جوئبارے[2]
چہ خواہم دریں گلستاں گر نہ خواہم[3]
شرابے ، کتابے ، ربابے ، نگارے

---

۱- نوا : مطلق آواز - اور ایرانیوں نے موسیقی کے جو بارہ مقام مقرر کیے ہیں ان میں سے ایک مقام کو بھی کہتے ہیں (غیاث - آنندراج) -
مطلق آواز کا مفہوم ذہن میں رکھ کر ''خوش نوا'' کہا جاتا ہے - لیکن نوا کے معانی ''صدائے خوش'' اور ''آواز دل کش'' بھی آتے ہیں - مثلاً نواگر ، نوا ساز - یہاں نوا محض خوش آوازی ہے جس کا مقام نغمے کے مقابلے میں پست ہونا چاہیے کہ نغمہ سُروں کی خاص ترتیب سے پیدا ہوتا ہے لیکن ظاہر ہے کہ جوئبار کا نغمہ کسی طرح بھی نوائے مرغِ باغ سے کم نہیں ہے - تو معلوم ہوتا ہے کہ علامہ نے نوا کو بھی نغمہ ہی کے معنی میں برتا ہے - اس استعمال سے اشتباہ ہونے کا امکان ہے -
۲- جوئے بار = جوئے + بار - جائے کہ دراں جوئے بسیار باشد - (از سراج - غیاث) -
بار : انبار ، بزرگی ، گرانی ، رخصت - بیازی ہر چیز و جائے انبوہ ہر چیز - چوں رنگ بار و دریا بار (غیاث) - (رود بار رہ گیا) شاخ درخت (بہار عجم)-

فروریخت آں تازہ گلہا ز بار
دراں نار و نرگس برآمد غبار

(نظامی بہ حوالۂ بہار عجم)

یہاں جوئبار کے ساتھ یائے کا اضافہ بھی ہے اور اسے یائے تکریم و عظمت نہیں تصور کر سکتے کہ بار کے معانی سے تطبیق نہیں ہوتی - یائے تنکیر فرض کریں تو بار کے معنی یہاں بزرگ ہوں گے ، یعنی بہت بڑی نہر (اور یہ بھی قیاس ہے) -
۳- حافظ کہتا ہے :

دریں زمانہ رفیقے کہ خالی از خلل است
صراحیٔ مئے ناب و سفینۂ غزل است

سرت گردم اے ساقیٔ ماہ سیما
بیار از نیاگان[۱] ما یادگارے
بہ ساغر فرو ریز آبے کہ جاں را[۲]
فروزد چو نورے ، بہ سوزد چو نارے
کشیری[۳] کہ باہندگی خو گرفتہ
بتے مے تراشد ز سنگِ مزارے
بریشم[۴] قبا خواجہ از محنتِ او
نصیبِ تنش جامۂ تار تارے

---

۱- نیاگان : نیا کی جمع نہیں جیسا کہ عام طور پر فرض کیا جاتا ہے ورنہ آن یا یاں کا کلمہ بڑھایا جاتا ہے ۔ بلکہ نیاک کی جمع ہے ، (پہلوی : بزرگ ، اب و جد) آخری حرف 'ک' تھا لیکن اب جمع کی صورت میں گاف پڑھتے ہیں ۔

۲- نظامی کے ساقی نامے کا فیضان صریح ظاہر ہے :

بیا ساقی آں خونِ رنگینِ رز
در افگن بہ مغزم چو آتش بہ خز
مئے کز خودم پائے لغزی دھد
چو صبحم دماغ دو مغزی دھد (سکندر نامہ)

۳- کشیری : یعنی کاشمیری ۔ اہلِ خطہ ۔ غلام کی زبوں ہمتی اور پامالی کی اس سے خوفناک تصویر نہیں کھینچی جا سکتی کہ پوجنے کے لیے بت بھی بناتا ہے تو سنگ مزار سے بناتا ہے کہ موت کی علامت ہے ۔ یہ اشارہ بھی مخفی ہے کہ جس کے سنگ مزار سے غلام بت بناتا ہے وہ دراصل مردہ ہے ۔ صرف غلام کی آنکھ ، اس کے جلال کی لاش کو زندہ دیکھتی ہے ۔ بہت پہلو دار اور خوب صورت شعر ہے ۔

۴- بریشم قبا : بریشم + قبا ۔ اسم فاعل ترکیبی ہے ۔

بریشم میں ب حرف جر نہیں ہے بلکہ اصل لفظ ابریشم ہے ۔ الف امتدادِ زماں سے گر گیا ہے اور بریشم رہ گیا ہے (ریشم) ۔ خواجہ ، سرمایہ دار کی علامت ہے ۔ شاید ''خوجہ'' علامہ کے پیش نظر تھا ۔

ازاں مے نشاں قطرۂ بر کشیری[1]
کہ خاکسترش آفریند شرارے

"پیامِ مشرق" ہی میں ایک اور غزل نما نظم "کشمیر" کے عنوان سے موجود ہے جس کے چھ شعر ہیں ۔ پہلے پانچ شعر آخری شعر کا پس منظر ہیں ۔ جو چیز محرکِ شعر ہے اس کا ذکر یوں ہوا ہے :

دختر کے برہمنے ، لالہ رخے ، سمن برے
چشم بروے او کشا باز بہ خویشتن نگر

پہلے پانچوں شعر اس جذبۂ تحسینِ حسن کے پس منظر کے طور پر لکھے گئے ہیں ۔ اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ فطرت میں جتنی رعنائیاں اور دل آویزیاں تھیں وہ سب اس پیکر انسانی میں جمع ہو گئیں جس کو دختر کے برہمنے کہا گیا ہے ۔ مثلاً فطرت میں خوبیاں بکھری پڑی تھیں جو پیکر انسانی میں سمٹ کر مجتمع ہوتی ہیں تو طلسمات کا سا عالم پیدا ہو گیا ہے کہ فن کار کو کہنا پڑا :

چشم بروے او کشا باز بہ خویشتن نگر[2]

"جاوید نامہ" میں مناجات کے ابتدائی شعروں میں بزمِ فطرت اور انسان کے درمیان مغایرت کا بیان کیا گیا ہے ۔ اور صورت یہ پیدا ہوئی ہے کہ اقبال نے مناظر فطرت کو بھی تنہا اور ایک دوسرے سے بیگانہ پایا ہے ۔ ان اشعار میں حرمان اور شکستِ آرزو کا احساس بہت شدید ہے ۔ لیکن اقبال نے ابلاغ و اظہار کے وقت کلاسیکی توازن و اعتدال کے ذریعے جذبے کی شدت کو قصداً کم کر دیا ہے :

آدمی اندر جہان ہفت رنگ
ہر زماں گرمِ فغاں مانندِ چنگ
بحر و دشت و کوہ و کہ خاموش و کر
آسماں و مہر و مہ خاموش و کر

---

۱- یہ مے ، مئے تمنائے حریت ہے ۔ نہ معرفت کی شراب ہے نہ محفلِ رنداں کی ۔ یہاں بھی پرانے لفظ کی معنویت بدل گئی ہے ۔

۲- میں کہاں اور تری انجمنِ ناز کہاں
اتفاقات یہ ہوتے ہیں خدا ساز کہاں

گرچہ بر گردوں ہجومِ اخترست
ہر یکے از دیگرے تنہاترست
این جہاں صید است و صیّادیم ما ؟
یا اسیرِ رفتہ از یادیم ما ؟
زار نالیدم صدائے برنخواست
ہم نفس فرزندِ آدم را کجاست

''بالِ جبریل'' کی مشہور غزل میں بھی جو دل کش تصویر مناظر فطری کی تیار کی گئی ہے وہ دراصل ایک سلسلۂ خیال کے پس منظر کے طور پر برتی گئی ہے - یعنی :

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اُودے اُودے ، نیلے نیلے ، پیلے پیلے پیرہن
برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

یہ تمام تشبیب تھی - جانِ سخن یہ شعر ہے :

حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن

ان اشعار میں ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے ؛ ''لالہ'' اقبال کے کلام میں امتِ مسلمہ کی علامت ہے (تفصیل آگے آتی ہے)- مسلمانوں نے پھلنے پھولنے کے اصول ایسے ملک میں برتے ہیں جس میں شہر کم اور بن زیادہ ہیں - اس لیے اقبال کبھی امتِ محمدی کے لیے بجائے ''لالہ'' کے ''لالۂ صحرائی'' کی ترکیب استعمال کرتے ہیں - اقبال کے خیال میں عربوں کی وہی بدوی تہذیب اچھی تھی جو شہروں کے ہنگاموں سے دور نمو پاتی تھی - گمان گزرتا ہے کہ اشعار کے اس سلسلے میں شہر اور بن کہہ کر عربوں کی شہری اور بدوی تہذیب کا مقابلہ کیا گیا ہے - یہ ایک توجیہ ہے اور اس لیے پیش کی گئی ہے کہ ارباب نظر اس پر غور کریں - اس توجیہ کی صحت پر اصرار نہیں -

اقبال کی آخری تصنیف ''ارمغانِ حجاز'' ہے - اس میں مناظر فطرت کا بیان یا

وصفِ حقیقی مطلقاً موجود نہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ "زبور عجم" ہی کی تصنیف کے وقت اقبال نے اس بات کی صراحت کر دی تھی کہ اعلیٰ درجے کا فن کار وہ ہے جو فطرت کے مظاہر کو اور فطرت کو جبر و قہر اپنے فن کے سانچے میں ڈھالتا ہے :

غزل آں گو کہ فطرت سازِ خود را پردہ گرداند

چہ آید زاں غزل خوانے کہ با فطرت ہم آہنگ است

ابتدائی عواملِ تخلیق میں ، جیسا کہ پہلے بصراحت کہا جا چکا ہے ، حبِ وطن اور ارباب وطن سے عقیدت کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے ۔ عزیز احمد لکھتے ہیں[1] (اور موضوعِ سخن "ہمالہ" ہے) :

"یہ خطاب جو شاعر نے ہمالہ سے کیا ہے ، کوہ ہمالہ کی قدامت اور اس کی منظری دل کشی کو پس منظر بنا کر دراصل جغرافیائی وطن پرستی اور وطن کی جغرافیائی محبت کے جذبے کو نمایاں کرتا ہے . . . ہمالہ کی قدامت کی ساری عظمت ہندوستان کی پرانی تاریخ کی قدامت سے وابستہ ہے ۔ ظاہر ہے کہ داخلی طور پر اس جغرافیائی وطنیت کی بنیاد محض ہندوستان کی ایک مشترکہ تمدنی وحدت ہو سکتی تھی اور اقبال نے بچوں کو اس زمانے میں یہی یہی سمجھایا ہے کہ ہندوستان کے بہت سے فرقے اور بہت سے مذہب ملک کی تمدنی وحدت میں انتشار نہیں بلکہ رنگا رنگی پیدا کرتے ہیں ۔ ان سے وحدتِ وطن کے تصور پر کوئی اثر نہیں پڑتا ۔

جب ایک بار اقبال نے جغرافیائی وطنیت سے اپنا رشتہ جوڑ لیا اور ہندوستان کے لوگوں کے تمدنی اختلاف کے باوجود ہندوستانی ثقافت کو ایک وحدت یا اکائی مان لیا تو اس کا منطقی نتیجہ یہی ہو سکتا تھا اور یہی ہوا کہ اقبال اپنے محبوب وطن کو اغیار کی حکومت سے نجات دلانے کی کوشش کریں کہ غلامی میں قوموں کی بصیرت مٹ جاتی ہے اور افراد بالکل بے دست و پا ہو جاتے ہیں ۔ ہندوستان کے فرمانرواؤں کی یہ حکمتِ عملی بالکل واضح تھی کہ ہندوؤں کو بہت آگے بڑھایا جا چکا ہے ، اب ان کو روکنا چاہیے اور مسلمانوں کو شہ دینی چاہیے ۔ اس

---

۱۔ "اقبال — نئی تشکیل" ، صفحات ۱۸—۲۰ ۔

طرزِ عمل سے دو فائدے متصوّر تھے ۔ ایک تو یہ کہ ہندوستان کی دو بڑی قومیں آپس میں بر سرِ پیکار ہو جائیں گی اور دوسرے یہ کہ ہندوؤں کا بڑھتا ہوا سیاسی شعور ارتقا کی منزلیں جلدی طے نہیں کر پائے گا کیونکہ اُنھیں مسلمانوں سے بھی نپٹنا ہوگا جو اپنے حقوق کی حفاظت کی ضمانت طلب کریں گے ۔"

"ترانہ ہندی" انھی تصورات و افکار کو ملحوظ رکھ کر لکھا گیا ہے :

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا
ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا
مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا
ہندی ہیں ہم ، وطن ہے ہندوستاں ہمارا

جن سیاسی تصورات کو اقبال نے قبول کر لیا تھا ان کا منطقی نتیجہ یہ بھی تھا کہ وہ اپنے اشعار کے ذریعے دونوں بڑی قوموں میں اختلافات رفع کرنے کی کوشش کریں اور اُن مشابہتوں کو اجاگر کریں جو دونوں کے تمدنی نظاموں میں پائی جاتی ہیں ۔ "نیا شوالہ" اس قبیل کی نظموں میں ، جن کا مقصد ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک دوسرے کے قریب ترین لانا ہے ، بالکل منفرد حیثیت رکھتی ہے ۔ "بانگِ درا" میں اقبال نے اس نظم کے بہت سے شعر قلمزد کر دیے اور بعض میں ترمیم کردی ، کیونکہ ان کے سیاسی تصورات و افکار میں انقلاب آ چکا تھا ، لیکن "کلیاتِ اقبال" مطبوعہ حیدر آباد (بحوالہ "اقبال ، نئی تشکیل" عزیز احمد) میں وہ اشعار بھی شامل ہیں جو قلمزد کر دیے گئے تھے اور اشعار کی اصلی صورت دکھائی دیتی ہے ۔ اقبال نے کمال ہنرمندی سے کام لے کر اس نظم کے پیکر کو ہندو مسلم اتحاد کی علامت بنانا چاہا ہے ۔ وزن فارسی ہے لیکن الفاظ بیشتر ہندی ہیں ، یہاں تک کہ ہندی اور فارسی الفاظ میں اضافت کا رشتہ بھی جائز سمجھا گیا ہے ، اسلوب اور انداز میں سادگی ، ترنم اور نغمہ نمایاں ہے :

سونی پڑی ہوئی ہے مدت سے جی کی بستی
آ اِک نیا شوالہ اس دیس میں بنا دیں
پھر اِک انوپ ایسی سونے کی مورتی ہو
اس ہردوار دل میں لا کر جسے بٹھا دیں

زنّار ہو گلے میں ، تسبیح ہاتھ میں ہو
یعنی صنم کدہ میں شانِ حرم دکھا دیں
ہندوستان لکھ دیں ماتھے پہ اس صنم کے
بھولے ہوئے ترانے دنیا کو پھر سنا دیں

عجب بات ہے کہ اس نظم کا سب سے اچھا شعر مذکورہ کلیات میں نہیں ہے لیکن ''بانگِ درا'' میں موجود ہے ، یعنی :

شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مُکتی پریت میں ہے

اس شعر کے تیور اور الفاظ صاف بتا رہے ہیں کہ اقبال کو کبیر کے دوہے اور بھگتی تحریک کے نشیب و فراز مستحضر ہیں ۔ عزیز احمد کے خیال میں کوششِ اتحاد کی طرف ایسا کھلم کھلا اشارہ کرنا معنوی لحاظ سے نظم کو پامال کر دیتا ہے ۔[1]

غالباً عزیز احمد صاحب نے صرف بھگتی تحریک اور کبیر کے دوہوں کو ملحوظِ خاطر رکھا ہے ۔ انھوں نے شکتی اور شانتی کے فلسفیانہ معانی پر غور نہیں فرمایا ورنہ شاید ان کا انتقاد مختلف ہوتا ۔

شکتی وہ فلسفیانہ مسلک ہے جس میں برمھ کو روحِ مطلق تسلیم کیا گیا ہے ۔ اس روحِ مطلق کے دو رخ ہیں ۔[2] ان کے امتزاج سے مایا وجود میں آتی ہے جو درحقیقت روحِ مطلق کی وحدت کے کثرت میں تبدیل ہو جانے کا نام ہے ۔[3] اس نظم میں شکتی اور شانتی کے ذکر سے مطلوب یہ تھا کہ ہندوستان میں تمدنی اور لسانی اختلافات کے باوصف ایک ثقافتی وحدت کا وجود تسلیم کیا جائے ۔ مایا کے ساتھ ''کثرت میں وحدت'' کے جو تصورات وابستہ ہیں وہ جزواً وحدت الوجود کے نظریے سے مشابہ ہیں ۔ جو عارف کثرت میں وحدت کے نظریے کی باریکیاں سمجھ سکتا ہے ، اس کے لیے یہ تصور کرنا کچھ مشکل نہیں کہ

---

۱- کتابِ مذکورہ ، ص ۳۲ ۔
۲- لغتِ فلسفہ کے مندرجات سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دو رخ شو اور شکتی ہیں ۔ (شانتی کا اس سلسلے میں ذکر نہیں کیا گیا) ۔
۳- لغتِ فلسفہ : ریونز ، نیویارک ۔

ہندوستان میں جو مسالک و مذاہب کی کثرت ہے اس کے باوصف یہاں ایک فکری اور ثقافتی وحدت کے ظہور کا وجود ممکن ہے ۔ دوسرے مصرع میں پریت یعنی عشق وہ اخلاقی قدر بن گیا ہے جو تصوّف کے نظامہائے فکر سے منسوب ہے اور یوں بھی دنیا کو یہ مژدہ دیا گیا ہے کہ ہندوستانی اختلافات کے باوجود اگر تعلقاتِ اخوت استوار رکھیں تو دنیا کے تمام مسائل حل ہو سکتے ہیں ، یعنی ہندوستان کی ثقافتی یک رنگی کو نمونہ بنا کر ساری دنیا کے سامنے پیش کیا گیا ہے ۔

یہ شعر اگرچہ بہت سے فلسفیانہ تصورات و افکار کا حامل ہے لیکن اس کے باوجود اس جذبے ، تخیل اور آہنگ کا تال میل حسن کے اس مقام تک جا پہنچا ہے جو اچھے شعر بلکہ شعر کی پہچان ہے ۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کا اتحاد ظاہر ہے کہ بنفسہ مطلوب و مقصود نہیں ۔ اس اتحاد کی غایت یہ ہے کہ دونوں قومیں مل کر غلامی کا جوا کندھوں سے اُتار پھینکیں ۔ بیسویں صدی کے آغاز میں اقبال کی نظروں نے دیکھ لیا تھا کہ ہندوؤں اور مسلمانوں میں اختلاف کی خلیج گہری ہوتی چلی جا رہی ہے اور سامراج کی حکمت عملی کامیاب ہو رہی ہے ۔ اس کامیابی کو دیکھ کر مایوسی اور حرمان کا جو احساس پیدا ہوتا ہے وہ "صدائے درد" کے کچھ شعروں میں ملتا ہے ۔ یہ نظم یوں شروع ہوتی ہے :

جل رہا ہوں ، کل نہیں پڑتی کسی پہلو مجھے
ہاں ڈبو دے اے محیطِ آبِ گنگا تو مجھے

یہی صدائے درد آخر "تصویرِ درد" بن گئی ۔ اس طویل نظم میں اقبال نے پہلی بار اُردو کی شعری روایت کے استعاروں ، تشبیہوں اور علامتوں کو منظم طریقے سے سیاسی افکار کی اشاعت کے لیے استعمال کیا ہے ۔ پرانی علامتوں اور اصطلاحات کو جو نئی معنویت بخشی گئی ہے اس کی ندرت قابلِ دید ہے ۔ ابو سعید ابوالخیر نے جب تغزّل کی اصطلاحات کو تصوف کے رموز میں بدلا تھا تو زیادہ دقّت نہیں پیش آئی تھی کہ نئی اور پرانی معنویت میں جزوی مشابہت کا رشتہ پہلے بھی موجود تھا ۔[1]

---

۱۔ دل کہ مہبطِ انوارِ الٰہی ہے ، ساغر اور جامِ جم قرار پایا ۔ شراب کہ پردۂ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

یوسف حسین خاں نے اردو غزل میں بڑی پتے کی بات کہی ہے کہ اگر نظم کو مقبول ہونا ہے تو اسے غزل سے قریب تر ہونا پڑے گا اور اگر غزل کو زندہ رہنا ہے تو اسے نظم کا ربط بھی پیدا کرنا پڑے گا۔ چاہے یہ ربط جلی نہ سہی خفی ہی ہو اور چاہے یہ تسلسل ایک ہی جذبے کی مختلف صورتوں پر مبنی ہو۔ بہرحال اقبال نے غزل نما نظموں میں تغزل کی اصطلاحات برت کر ان کی مقبولیت کو یقینی بنا دیا۔ بعض شعر تو ایسے ہیں کہ سیاق و سباق سے علیحدہ کر دیے جائیں تو بالکل غزل کے شعر معلوم ہوتے ہیں، مثلاً:

یہ دستور زباں بندی ہے کیسا تیری محفل میں
یہاں تو بات کرنے کو ترستی ہے زباں میری

اڑا لی قمریوں نے، طوطیوں نے، عندلیبوں نے
چمن والوں نے مل کر لوٹ لی طرزِ فغاں میری

اس نظم میں شاعر یا فن کار بلبل ہے، گلزار وطن ہے، گلچیں اجنبی حکومت کا نمایندہ ہے اور باغباں قوم کے قائد اور رہنما ہیں:

نشانِ برگِ گل تک بھی نہ چھوڑ اس باغ میں گلچیں
تری قسمت سے رزم آرائیاں ہیں باغبانوں میں

ان اشعار میں محبت کے علامتی مفہوم پر غور کیجیے:

بنائیں کیا سمجھ کر شاخِ گل پر آشیاں اپنا
چمن میں آہ! کیا رہنا جو ہو بے آبرو رہنا

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

ساغر میں رہتی ہے، عشقِ حقیقی کی علامت بن گئی۔ میگسار کہ ساغر دل سے شرابِ عشق پیتا ہے، صوفی کی علامت بنا اور پھر میخانہ اور خرابات صوفیوں کے حلقہ ہائے ذکر و فکر بن گئے۔ زلف اور گیسو سے شاہدِ حقیقی کی صفات اور صفات کی کرشمہ آرائیاں مراد لی گئیں۔ مختصر یہ کہ ایک عالم طلسمات نظر آیا جس کے مطالعے سے آج بھی حیرت ہوتی ہے اور انسان چونک پڑتا ہے۔

جو تو سمجھے تو آزادی ہے پوشیدہ محبت میں
غلامی ہے اسیرِ امتیازِ ما و 'تو رہنا

ذرا صنعت گری اور ہنروری کا کمال دیکھیے گا ۔ ''ما و 'تو'' تصوف کی اصطلاح تھی ، اس کے ساتھ 'امتیاز' کا کلمہ استعمال کر کے ہندو مسلم اختلاف کا تذکرہ کر دیا ۔ محبت کے ساتھ آزادی کا کلمہ استعمال کر کے معانی بدل دیے ۔ اب محبت سے مراد دونوں قوموں میں اتفاق اور اتحاد ہو گئی ۔ اقبال نے اس نظم کے بند جو قلم زد نہیں کیے تو اس کی وجہ یہی تھی کہ تغزل کی علامتیں جو معانی میں استعمال ہوئی تھیں ، انھیں ذہن نشین کرنا مقصود تھا ۔ آگے چل کر ان علامتوں میں پھر تغیر ہوگا اور ان کی معنویت پھر بدلے گی ۔

ہندوؤں اور مسلمانوں کے اتحاد کو جب ضروری سمجھ لیا گیا تو لازم آیا کہ اقبال یک جہتی اور اتحاد کی فضا پیدا کرنے کے لیے ہندوؤں کے مذہبی رہنماؤں اور ان کی قوم کی جلیل القدر شخصیتوں کا نام احترام سے لیں ۔ رام پر ، نانک پر اور سوامی رام تیرتھ پر جو نظمیں لکھی گئی ہیں ان کی تخلیق کی رمز یہی ہے ۔ ۱۹۰۸ء کے بعد بھی ، جب اقبال جغرافیائی وطن کو سیاسی تصور کی حیثیت عطا کرنے کے خلاف ہو چکے تھے ، انھوں نے نانک کے متعلق اشعار کہے اور ان میں نہایت دل پذیر تلمیحات سے کام لے کر یہ بات واضح کی کہ گوتم بدھ نے جو مساوات کا تصور ہندوستان کو عطا کیا تھا وہ باہر کے ملکوں میں فروغ پا رہا ہے اور پنپ رہا ہے :

برہمن سرشار ہے اب تک مئے پندار میں
شمعِ گوتم جل رہی ہے محفلِ اغیار میں
پھر اٹھی آخر صدا توحید کی پنجاب سے
ہند کو اک مردِ کامل[1] نے جگایا خواب سے

جب اقبال کی بصیرت نے یہ طے کر لیا کہ ہندوستان کی دو بڑی قومیں اپنی ثقافت کی اعلیٰ ترین اقدار تبھی حاصل کر سکتی ہیں کہ وہ ایک دوسرے کی محکوم نہ ہوں ، تب بھی پراچین ہندوستان کے رشی اور دیوتا اور اصحابِ

---

۱- یعنی بابا نانک ۔

معرفت اقبال کے احترام کا محور بنے رہے ۔ مثال کے طور پر ''بالِ جبریل'' کا دوسرا شعر :

پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر

در اصل بھرتری ہری[1] کے شعر کا چربہ ہے ۔ ''جاوید نامہ'' میں جن انبیا کے طاسین قرار دیے گئے ہیں ان میں زرتشت بھی ہیں ، گوتم بدھ بھی ہیں ، حضرت عیسیٰؑ بھی ہیں اور رسول پاکؐ بھی ۔ اس سے اندازہ ہوگا کہ اقبال کے دل پر بدھ کی تعلیمات کا اثر کتنا گہرا تھا ۔ علاوہ ازیں جب وہ عارفِ ہندی[2] کا ذکر کرتے ہیں ، جسے جہاں دوست کہا جاتا ہے اور جو چاند کی غاروں میں خلوت گزین ہے ، تو ایسی مستی ، سرشاری اور احساسِ احترام سے کرتے ہیں کہ خواہ مخواہ دل پر جہاں دوست کی عظمت کا نقش بیٹھ جاتا ہے ۔ غارہاے قمر میں عارفِ ہندی یا جہاں دوست کی تصویر دیکھیے گا :

زیرِ نخلے عارفِ ہندی نژاد
دیدہ ہا از سرمہ اش روشن سواد
موئے بر سر بستہ و عریاں بدن
گردِ او مارے سفیدے حلقہ زن
آدمے از آب و گل بالا ترے
عالم از دیرِ خیالش پیکرے
وقتِ او را گردشِ ایام نے
کارِ او با چرخِ نیلی فام نے

یاد رہے کہ یہ وہی اقبال ہے جس کے کلام میں یہ شعر بھی پایا

---

۱۔ دیکھیے 'تلمیحات' : بزمِ اقبال لاہور ۔
گوتم بدھ کی آزمائش کی داستان بھی 'تلمیحات' میں ملے گی ۔
۲۔ محبّی و مکرمی سالک صاحب کا ارشاد ہے کہ اس سے وشوامتر مراد ہے ۔ یہ بات میرے دل لگتی ہے ۔

جاتا ہے :

رشی[1] کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم
عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد

اقبال کے ابتدائی عواملِ تخلیق کا ذکر جب شروع ہوا ہے تو اس بات کی صراحت کر دی گئی تھی کہ اہم ترین عوامل میں اُس آویزش اور ارتباط کا شعور بھی بہت اہمیت رکھتا ہے جو خبر و نظر ، علم و عرفان اور اقبال کے الفاظ میں عقل و دل میں موجود ہے۔

اس آویزش و ارتباط کی تمام گرہیں تبھی کھل سکتی ہیں کہ پہلے بعض مقدمات بیان کر دیے جائیں :

(۱) یہ مسلّم ہے کہ انسان دنیائے خارجی اور عالم باطنی کا علم و شعور دو طرح سے حاصل کرتا ہے اور بظاہر تحصیلِ علم کے یہ دونوں طریق یا اسلوب بالکل ایک دوسرے کی ضد نظر آتے ہیں۔ ایک طریقہ تو یہ ہے کہ انسان حواسِ خمسۂ ظاہری پر بھروسہ کرے اور ان سے جو ادراک اسے حاصل ہوتا ہو اس پر اعتماد کرے۔ علاوہ بریں ان معلومات کو جو حواسِ خمسہ کے ذریعے حاصل ہوئی ہیں ، اس طرح ترتیب دے کہ تصوراتِ مجرّدہ اور تعقلات بھی اس کے شعور کی گرفت میں آ جائیں۔ منطق کا اور سائنس کا یہی طریقہ ہے ، اسے اصطلاح میں خبر کہتے ہیں۔ اقبال اس طریقے کے لیے خبر کا کلمہ بطور علامت کے استعمال کرتے ہیں :

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

(۲) اس طریقۂ تحصیلِ علم کے مقابلے میں یا اس کے متوازی ایک اور طریقہ ہے جسے مختلف ناموں سے پکارا گیا ہے۔ وجدان ، مذہبی وجدان ، القا ، کشف ، حدس وغیرہ۔ (ان میں جو فرق ہے اس

---

۱- رشی سے مراد گاندھی جی ہیں جو اچھوتوں کو مندر میں داخل ہونے کی آزادی کے خواہاں تھے۔ مقابلہ مالویہ (پنڈت مدن موہن مالویہ) سے تھا۔ مگر مالویہ کی سیاست کامیاب ہوئی اور گاندھی جی کو برت توڑنا پڑا۔

کی تفصیل آگے آتی ہے) ۔
اس طریقے میں ، جسے آیندہ عرفان کے نام سے یاد کیا جائے گا ، اور خبر یا عقلِ استدلالی میں اساسی فرق یہ ہے کہ عقلِ استدلالی حقیقت کو جزئیات میں تقسیم کر دیتی ہے اور پھر بطریقِ استقصا حقیقت کی کلیت دریافت کرنا چاہتی ہے ۔ عرفان حقیقت کو پارہ پارہ کرنے کی بجائے یک نظر اس کی کلیت دریافت کرنے کا جویا اور خواہاں ہوتا ہے ۔

(۳) عقلِ استدلالی کا طریقے جو سائنس ، منطق یا فلسفے سے عام ہے ، بداہۃً ناقص ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلے تو ہمارے حواس ہی اس طرح کارفرما ہوتے ہیں کہ صحیح معلومات ہم تک کم پہنچتی ہیں ۔ اس التباس اور فریب نظر کا مشاہدہ کسی نے نہیں کیا کہ افق کے قریب زمین اور آسمان ملتے نظر آتے ہیں ، متوازی خطوط ایک نقطے پر مجتمع نظر آتے ہیں ۔ تصویروں میں تناظر (Perspective) کو ملحوظ رکھا جائے تو چھوٹی چیز بڑی اور بڑی چیز چھوٹی دکھائی دیتی ہے ۔ پھر یہ کہ حواس خمسہ ایک نقطۂ اعتدال پر کام کرتے ہیں ۔ چیز بہت دور ہو تو بھی ہمیں نظر نہیں آتی اور بہت قریب ہو تب بھی ۔ آواز بہت بلند ہو تو بھی سامعہ اس کے سننے سے معذور رہتا ہے اور بہت پست ہو تو بھی ۔ کوئی چیز بہت شیریں ہو تو قوت ذائقہ بعض اوقات شیرینی کی بجائے تلخی کا ادراک کرتی ہے ۔ یہی حالت لمس کی ہے ۔ جو چیز بہت نرم ہوگی اس پر ہاتھ پھیر کر دیکھیے ، نرمی کا ادراک بھی حاصل نہیں ہوگا ۔ یہ تو حواس خمسہ کے نقائص ہوئے ۔ اب اس بات پر غور کیجیے کہ خارجی دنیا میں جو چیزیں ہم دیکھتے ہیں ان کی صورت یہ ہوتی ہے کہ زاویۂ نظر کے مطابق چیز کے چند رخ نظر آتے ہیں ۔ چیز یا شے کی کلیت کبھی نظر نہیں آ سکتی ۔ جب مادی اشیا کے ادراک کی یہ صورت ہے تو ذہنی واردات کے شعور یا تعقل کی کیفیت کیا ہوگی ؟ اس کا اندازہ آپ خود لگا سکتے ہیں ۔ ماہرین نفسیات نے یہ حقیقت ثابت کر کے دکھا دی ہے کہ اگر

ایک ہی واقعہ مختلف آدمیوں کے سامنے پیش آئے اور ان سب سے کہا جائے کہ وہ واقعے کی تفصیلات بیان کریں تو ایک کا بیان دوسرے سے صرف جزواً ہی نہیں ، بعض اوقات اصلاً اور اساساً مختلف ہوگا - وجہ یہ ہے کہ کبھی زاویہ نظر ، کبھی تعصب ذاتی اور کبھی عدمِ توجہ اصل حقیقت کے ادراک میں حارج ہوتے ہیں - یہی وجہ ہے کہ مقدمات میں سچے اور دیانت دار گواہ بالکل متضاد بیانات دیتے ہیں -

(۴) حواس خمسہ کے ذریعے ہمیں حقیقتِ مطلوبہ کا شعور کس حد تک حاصل ہو سکتا ہے اور ہو بھی سکتا ہے کہ نہیں ؟ یہ فلسفے کا بہت اہم مسئلہ ہے - برکلے نے "حدود عقل انسانی" میں اور کانٹ نے "انتقاد عقل محض" میں ان امور سے اور متعلقہ کوائف سے بحث کی ہے - خود علامہ اقبال کانٹ کے متعلق لکھتے ہیں :

"دینیاتی تفکّر کی جرمنی میں یہی حالت تھی جب کانٹ نمودار ہوا - اس کی کتاب 'انتقادِ عقلِ محض' نے عقل انسانی کے حدود آشکار کر دیے اور عقلیت کے حامیوں نے جو عمارت کھڑی کی تھی وہ زمین پر آ رہی -"[۱]

دوسرے خطبے میں علامہ نے بصراحت کہا ہے کہ مغربی عیسوی علم الکلام نے اور کسی حد تک اسلامی متکلمین نے اثباتِ ذاتِ خداوندی کے سلسلے میں جو دلائل پیش کیے ہیں ان میں بے شمار منطقی خامیاں اور نقائص موجود ہیں - اکبر نے حقیقتِ کبریٰ کے مقابلے میں علم و عقل انسانی کے عجز اور درماندگی کا اظہار یوں کیا ہے :

ذہن میں جو گھر گیا لا انتہا کیوں کر ہوا
جو سمجھ میں آ گیا پھر وہ خدا کیوں کر ہوا؟

---

۱- اقبال کے خطبات (علم اور روحانی حال و وجدان ، خطبہ اوّل) -

۲- مزے کی بات یہ ہے کہ مغربی فلسفہ اثبات ذات باری تعالیٰ کے سلسلے میں

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اکبر نے بڑی پتے کی بات کہی ہے ۔ دنیائے خارجی کی ماہیت تک تو ذہن انسانی پہنچ نہیں سکا ۔ ذات باری تعالیٰ کی ماہیت تک پہنچنا اس کے لیے کیسے ممکن ہوگا (عقلِ استدلالی کے ذریعے) ۔

(۵) عقل استدلالی کے نقائص سے آگاہ ہو کر اور فلسفے اور منطق کی درماندگی پر مطلع ہو کر اکثر ارباب فکر نے ، اہل دانش نے اور فلسفیوں نے اس ذریعہ ادراک علم کو چھوڑ کر ہمیشہ کسی اور چیز کا سہارا ڈھونڈا ہے ۔ غزالی[1] بھی فلسفے کے تذبذب اور انتشار سے گھبرا کر تصوف کی طرف چلے گئے تھے ۔ ناصر خسرو[2] کی زندگی میں جو انقلاب آیا وہ بھی اسی قسم کا تھا ۔ رومی اور شمس تبریز کی ملاقات کی داستان زبان زدِ خاص و عام ہے ۔ شبلی[3] نے جو افسانہ قلم بند کیا ہے اس سے قطع نظر کر لیجیے تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ شمس تبریز نے رومی کو علم کی بے یقینی سے آگاہ کیا اور خیابانِ عرفان کی سیر کے لیے اپنے ہمراہ لے گیا ۔[4]

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

ایک دلیل یہ بھی پیش کرتا ہے کہ ذہن انسانی محدود ہے اور خدا لامحدود ۔ محدود میں لامحدود کا تصور تبھی پیدا ہو سکتا ہے کہ لامحدود موجود ہو اور یہ تصور پیدا کرنا چاہیے ۔

۱۔ امام غزالی کی زندگی اور فلسفے کے متعلق تفصیلی معلومات کے لیے "غزالی نامہ" (از جلال ہمائی ، فارسی) اور "الغزالی" (شبلی) سے رجوع کرنا چاہیے ۔

۲۔ براؤن کی تاریخ ادبیات ایران جلد اول میں کچھ معلومات ناصر خسرو کے متعلق ملتی ہیں لیکن تفصیلی معلومات ناصر خسرو کے کلیات کے اس دیباچے میں ملیں گی جو آقائے تقی زادہ نے بڑی محنت اور عرق ریزی سے لکھا ہے ۔ (دیکھیے "شعرائے بزرگ ایران" : ہوشنگ مستوفی ، شرکت چاپخانہ فردوسی ۔ دیباچے کی تاریخ ۱۳۳۴ مہر ماہ ہے) ۔

۳۔ سوانح مولانا روم ۔

۴۔ رومی پر بہت نفیس کتابیں ایران میں شائع ہوئی ہیں ۔ ان میں بدیع الزمان فروز انفر کی تصنیف کو امتیاز حاصل ہے ۔ لاہور سے ملفوظات رومی اور

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

مختصر یہ ہے کہ ارباب علم کا ایک گروہ ایسا بھی ہے جو خبر یا عقلِ استدلالی کی نقطہ آفرینیوں میں تسکین نہیں پاتا اور عرفان کا سہارا ڈھونڈتا ہے ، جس کا مقصد یہ ہے کہ قلب انسانی کو مجلی اور منور کر کے ماہیت و حقیقتِ ذات و صفاتِ خداوندی سے آشنا کرے اور اس تجلی کے دیدار کا موقع بہم پہنچائے جو حقیقت کا اصل اصول ہے ۔

اربابِ نظر یا اہل عرفان کا دعویٰ ہے کہ جس طرح حواس ظاہری پانچ ہیں اسی طرح پانچ حواس باطنی بھی موجود ہیں ۔ اور تربیت یافتہ طالب حقیقت ان سے کام لیتا ہے ۔ مسلک عرفان عقل کی بجائے ان واردات ، مشاہدات اور تجربات پر بھروسہ کرتا ہے جن کا تعلق دراصل دل سے ہوتا ہے ۔ دل ہی عرفان میں تجلیات کا مہبط اور مخزن ہے ۔ عرفان میں بھی حقیقت کبریٰ کے تین رخ نمایاں نظر آتے ہیں ۔ اس سے وحدت صرف اور وحدت بسیط پر کوئی زد نہیں پڑتی کیونکہ یہ تینوں رخ ایک ہی حقیقت کے پہلو ہیں جنھیں صرف نظریاتی طور پر ایک دوسرے سے جدا کیا جا سکتا ہے ۔ یہ تین رخ یا پہلو خیر ، حسن اور حق ہیں ۔ باری تعالیٰ ہی دراصل حقیقتِ کبریٰ اور حقیقت مطلقہ ہے اس لیے اسے حق کہا گیا ہے ۔ باری تعالیٰ سے ہمیشہ صدور خیر ہوتا ہے ، اس اعتبار سے اسے خیر مطلق کہا گیا ہے ۔ باری تعالیٰ کی ذات و صفات اور ان کی کرشمہ آرائیاں سزاوار تحسین ہیں اس لیے اسے حسنِ مطلق کہا گیا ہے ۔[1] بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے خبر میں یعنی عقل استدلالی میں اور نظر میں یعنی عرفان

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

افکار رومی کے نام سے عبدالرشید تبسّم اور خلیفہ عبدالحکیم نے جو کتابیں لکھی ہیں ان کا مطالعہ بھی طالبان حقیقت کے لیے بہت سود مند ثابت ہوگا ۔ انگریزی میں نکلسن کو رومیات کا متخصص تصور کیا جاتا ہے ۔

۱۔ عجیب بات ہے کہ ہندوؤں کی صنمیات میں بھی حقیقت مطلقہ کے تین ہی رخ ہیں ؛ یعنی وشنو ، شیو اور برہما ۔ یہ تینوں رخ برمہ کی ماہیت پر دلالت کرتے ہیں ۔ (دیکھیے تلمیحاتِ اقبال ، سید عابد علی عابد ، زیرِ عنوان تثلیث ، سرگونہ اور حضرت عیسیٰ) ۔

میں آویزش دائمی برپا رہتی ہے کہ یہ دونوں مسلک ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ لیکن برگساں نے یہ صحیح بات کہی ہے کہ وجدان درحقیقت عقل استدلالی ہی کے اعلیٰ ترین مقام کا نام ہے۔ اقبال بھی اس نظریے سے متفق ہیں۔ وہ اس سلسلے میں یہاں تک آگے چلے گئے ہیں کہ اُنھوں نے بصراحت دعویٰ کیا ہے کہ عارف کے لیے ضروری ہے کہ اپنے مذہبی وجدان یا واردات و مشاہدات کی جانچ کرتا رہے ورنہ شطحیات و طامات کا انبار لگ جائے گا۔ بعض صوفی اور عارف اپنی واردات کی صحیح تعبیر نہیں کر سکتے، اس سے خلط مبحث اور التباس پیدا ہوتا ہے۔ اس التباس کو حافظ خرافات کہتا ہے:

ساقی بیا کہ شد قدح لالہ پُر ز مے
طامات تا بہ چند و خرافات تا بہ کے

اور اقبال ہمیں ان الفاظ میں متنبّہ کرتے ہیں:

صاحب ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

اقبال نے اپنے دوسرے خطبے میں مذہبی وجدان کی فلسفیانہ جانچ کے اصول بتائے ہیں اور اس کی غایت متعین کی ہے۔

ان مقدمات سے نتیجہ اخذ کرنے سے پہلے بوعلی سینا اور ابوسعید ابوالخیر کی ملاقات کا قصہ مختصراً سن لینا چاہیے۔ ابوسعید ابوالخیر کے ملفوظات (فارسی) اس بات پر شاہد ہیں کہ بوعلی سینا اور وہ کچھ دن باہم گوشہ نشین رہے۔ بعد میں بوعلی سینا نے کہا کہ جو میں جانتا ہوں وہ شیخ کو نظر آتا ہے اور شیخ ابوسعید ابوالخیر نے کہا جو مجھے نظر آتا ہے، بوعلی سینا اسے جانتا ہے۔[۱]

---

۱۔ ابوسعید ابوالخیر اور بوعلی سینا کے متعلق تفصیلی معلومات کے لیے ان کتابوں سے رجوع کرنا چاہیے: تاریخ ادبیات ایران، براؤن جلد دوم۔ تاریخ ادبیات ایران نیساری۔ تاریخ ادبیات ایران شفق، تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح اللہ صفا (جلد اول) چاپخانہ دانشگاہ تہران ۱۳۳۵۔ یہ اس موضوع پر تازہ ترین تصنیف ہے لیکن بوعلی سینا پر مستند ترین بیانات ''دانشنامہ علائی'' مرتبہ احمد خراسانی کے دیباچے میں ملیں گے جس کا ایک حصہ بوعلی سینا کے خود نوشت سوانح حیات پر مشتمل ہے۔ راقم السطور نے اس کا انگریزی میں ترجمہ (رسالہ اقبال، جولائی ۱۹۵۷ع) کر دیا ہے۔

اب ان مقدمات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دراصل علم اور عرفان ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ ایک دوسرے کا تکملہ ہیں ۔ تحصیل علم کے متوازی طریقے ہیں ۔ البتہ افراط و تفریط گمراہ کن ہے ۔ جو عقل استدلالی کو زیادہ اہمیت دے گا ، بصیرت سے محروم رہے گا اور جو اپنے واردات قلبی اور وجدان مذہبی کا رشتہ عقل سے اور معمولی سوجھ بوجھ سے منقطع کر لے گا وہ اپنی واردات کی تعبیر میں ہمیشہ دھوکا کھائے گا ۔ غالباً تصوف کے مقامات میں حیرت کا جو مقام ہے وہ اسی رمز کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ سالک بعض اوقات حقیقت کی تجلی کو بے پردہ دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے اور خیرگی کے عالم میں ایسی باتیں کہتا ہے جو حقیقت کے خلاف ہوں ۔

اقبال نے خبر اور نظر ، علم اور عرفان کی باہمی آویزش کا ذکر اس کثرت اور ایسے دل پذیر انداز میں کیا ہے کہ یہ ان کا خاص موضوع معلوم ہوتا ہے ، لیکن خطبات میں انھوں نے تصریح کر دی ہے کہ دراصل دونوں مسلکوں میں کوئی آویزش نہیں ۔

یورپ جانے سے پہلے ہی اقبال فلسفے کی بہت سی گتھیاں سلجھا چکے تھے اور اس بات سے آگاہ ہو چکے تھے کہ ادراک علمی اور شعور حقیقت میں عقلِ استدلالی اور عرفان کا کیا مقام ہے ۔ اُنھوں نے خبر کے لیے اور منطق اور فلسفے کے لیے عقل کی علامت استعمال کی اور عرفان کو دل کہا ۔ ''بانگِ درا'' میں وہ کہتے ہیں :

عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا
بھولے بھٹکے کی رہنما ہوں میں

کام دنیا میں رہبری ہے مرا
مثلِ خضرِ خجستہ پا ہوں میں

ہوں مفسر کتابِ ہستی کی
مظہرِ شانِ کبریا ہوں میں

دل نے سن کر کہا یہ سب سچ ہے
پر مجھے بھی تو دیکھ کیا ہوں میں

رازِ ہستی کو تو سمجھتی ہے
اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں

علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے
تو خدا جو، خدا نما ہوں میں

علم کی انتہا ہے بے تابی
اس مرض کی مگر دوا ہوں میں

شمع تو محفلِ صداقت کی
حسن کی بزم کا دیا ہوں میں

تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا
طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں

کس بلندی پہ ہے مقام مرا
عرش ربِ جلیل کا ہوں میں[1]

---

۱- پہلے شعر میں 'دل' کے کلمے کے خاص استعمال سے معلوم ہوا کہ اقبال اپنے ابتدائی دور ہی میں دل کو نظر اور عرفان کی علامت بنا کر علم و عرفان کے ارتباط و آویزش کا بیان کرنا چاہتے تھے ۔ دوسرے شعر میں عقل کی تشبیہ خضر سے بہت پرمغز اور نادر ہے ۔ حضرت خضرؑ سے جو تصورات وابستہ ہیں انھیں ملحوظ رکھا جائے تو خجستہ پا کی ترکیب بہت بلیغ اور معنی خیز ہو جاتی ہے ۔ اردو شاعری میں عام طور پر فن کاروں کی گستاخی نے خضر کو یوں یاد کیا ہے :

کوچۂ عشق کی راہیں کوئی ہم سے پوچھے
خضر کیا جانیں غریب اگلے زمانے والے

اور :

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

فارسی کی روایت بھی یہی کہتی ہے کہ خضر سکندر کو کنارِ آبِ حیوان سے تشنہ لے آتے تھے ۔ حالی نے عجیب و غریب شعر کہا ہے :

اپنے جوتوں سے رہیں سارے نمازی ہشیار
اک بزرگ آتے ہیں مسجد میں خضر کی صورت

اس سے اندازہ ہوگا کہ معاشرے کا تنزل کس طرح ان لفظوں کو رتبے سے گرا دیتا ہے جن سے مذہبی احترام کا تصور وابستہ ہوتا ہے ۔ حالی کی مراد

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

انداز سخن میں یا اسلوبِ ابلاغ و اظہار میں دو صفات ایسی ہیں جو ایک دوسرے سے مشابہ معلوم ہوتی ہیں ۔ دونوں کا تعلق عقل سے ہے یعنی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

یہ تھی کہ آج کل جتنا کوئی پارسا اور مقطّع اور پابندِ شرع معلوم ہوتا ہے اتنا ہی دل کا کھوٹا ہے ۔ الفاظ پر معاشرے کی خرابی سے جو کچھ گزرتی ہے اس کی تشریح کے لیے دیکھیے ''سرگذشت الفاظ'' مولوی احمد دین وکیل ، لاہور ۔ یہ بزرگ اقبال کے یار غار تھے اور سب سے پہلے ان ہی نے اقبال کے سوانح حیات ''اقبال'' کے نام سے قلم بند کیے تھے ۔ اس پر علامہ بگڑے تو انھوں نے جتنے نسخے کتاب کے ان کی تحویل میں تھے ، سب ضائع کر دیے ۔ حسنِ اتفاق سے ایک نسخہ پبلک لائبریری میں محفوظ رہ گیا ۔ یہ تصنیف بہت مستند معاصرانہ دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے ۔ تیسرے شعر میں مفسّر کا کلمہ سیاق و سباق اور معانی مطلوب کے اعتبار سے نہایت بلیغ واقع ہوا ہے ۔ مفسّر بھی کتاب کو اجزا اور ابواب میں تقسیم کر کے شرح کرتا ہے اور پھر کتاب کی کلی حیثیت کا جائزہ لیتا ہے ، عقل بھی جزئیات کا استقصا کرتی ہے اور نتائج اخذ کرتی ہے ۔ چوتھے شعر کے مطالعے سے مستفاد ہوتا ہے کہ اس ابتدائی مرحلے پر بھی اقبال کا خیال تھا کہ علم و عرفان متوازی مسلک ہیں اور ان میں اصلاً تضاد نہیں ہے ۔ پانچویں شعر میں آنکھوں سے دیکھنا نظر یا دید ہے ۔ یعنی حقیقتِ کلی کا مشاہدہ کرنا ہے ۔ چھٹے شعر میں علم اور معرفت کا فرق بڑی بلاغت سے نمایاں کیا گیا ہے ۔ علم کی نارسائی ''خدا جو'' سے واضح ہے اور معرفت کی پرواز پر ''خدا نما'' کی ترکیب دلالت کرتی ہے ۔ ساتویں شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ علم اگر عرفان کے رنگ میں نہ رنگا جائے تو تذبذب ، انتشار ، بے چینی اور بے یقینی ضرور پیدا کرے گا ۔ ان ہی چیزوں کو لفظ بے تابی سے تعبیر کیا ہے ۔ آٹھویں شعر میں حقیقتِ مطلقہ کے تین پہلوؤں کی طرف اشارہ ہے ۔ عارف عشق کو اپنا رہنما بناتا ہے اور یوں تعمیلِ احکامِ شریعت کے سلسلے میں تحکم اور جبر اٹھ جاتا ہے اور عشق اخلاقی قدر یا اصول بن جاتا ہے ۔ رومی نے بھی عشق کی اس قدر کو بہت نمایاں کر کے دکھایا ہے اور ظاہر ہے کہ رومی کا یہ شعر علامہ کے ذہن میں ہے :

شادباش اے عشقِ خوش سودائے ما
اے طبیبِ جملہ علت ہائے ما

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

Intellect ۔ دونوں کو انداز کی صفاتِ عقلی کہا جاتا ہے ۔ ان میں سے ایک کو سادگی (Simplicity) کہتے ہیں اور دوسری کو قطعیّت (Clarity) ۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ سادگی کا تعلق معانیِ سادہ سے ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر یہ صفت وہاں ظاہر ہوگی جہاں مطلوب و مفہوم پیچ دار ، دقیق یا لطیف نہ ہوگا ۔ جذبے کی وہ صورتیں جن سے اکثر لوگ متکیّف ہوتے رہتے ہیں ، ایسے ہی انداز میں بیان کی جائیں گی جو سادگی سے متصف ہو ۔ البتہ پیچ دار ، دقیق اور شدید جذبے عموماً اظہار کی سادگی سے طبعاً گریز کریں گے ۔

قطعیّت میں یہ ہوتا ہے کہ فن کار معانی کو اس طرح قاری کے ذہن تک پہنچاتا ہے کہ معانی کی لطیف ترین دلالتیں بھی اس تک منتقل ہو جاتی ہیں ۔ یہ مقصد حاصل کرنے کے لیے فن کار موزوں اور مناسب الفاظ ، کلمات ، تشبیہات اور استعارات استعمال کرتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں اسلوبِ اظہار سادہ نہیں رہتا ، لیکن سادگی کی عدم موجودگی اس بات کو لازم نہیں کہ مطلب و مفہوم کی وضاحت نہ ہو سکے ۔ جہاں کوئی مضمون مناسب الفاظ سے کام لے کر اس طرح ادا کیا جائے گا کہ اس کی تمام دلالتیں روشن ہو جائیں تو صفتِ قطعیّت

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

یہاں علّت ھا سے مراد وہ تمام بیماریاں ہیں جن کی مجموعی حیثیت کو اقبال نے بے تابی کہا ہے ۔ عارف جب عاشق ٹھہرا تو ظاہر ہے کہ وہ حسنِ مطلق کا شیفتہ ہوگا اور اسی پہلو کو بیشتر ملحوظ خاطر رکھے گا ۔ نویں شعر میں عقل اور علم کا جو تعلق زمان و مکان سے ہے ، اس کی تفصیل اقبال کے دوسرے خطبے میں پائی جاتی ہے ۔
طائرِ سدرہ آشنا سے مراد جبرئیل[۳] ہیں ۔ سدرہ وہ شجر ہے جس سے پرے جبرئیل[۴] نہیں جا سکتے اور ظاہر ہے کہ دل کو جبرئیل کی صفات سے اس لیے موصوف کیا کہ دل بھی جبرئیل کی طرح علمِ قدسی کا خزینہ دار ہے اور وحی کا محرمِ اسرار ۔ دسویں شعر میں عرش کا کلمہ آیا ہے ۔ اصطلاح میں عرش مقامِ خداوندی کو کہتے ہیں اور صاحبِ منتخب اللغات لکھتے ہیں کہ اس کی کیفیت بیان کرنا شرعاً جائز نہیں (اس کی رمز یہ ہے کہ لوگ خدا کو پابندِ مکان نہ سمجھ لیں) ۔

پیدا ہوگی ۔ قطعیت میں ادق الفاظ بھی استعمال ہوں گے ، دقیق اور نادر استعارات سے بھی مدد لی جائے گی ، کیونکہ مقصد یہ ہوگا کہ توضیحِ مطلب ہو جائے ۔ مثال کے طور پر فارسی میں صاحبِ "اخلاقِ جلالی" کا انداز سادگی سے متصف نہیں ہے لیکن ان کی نثر میں اعلیٰ درجے کی قطعیت پائی جاتی ہے کہ پیچ دار بات کو اور دقیق نکات کو بہرحال واضح کر دیتے ہیں ۔ قطعیت کا تعلق توضیحِ معانی سے ہے ۔ بالخصوص جب معانیِ مطلوب دقیق ہوں ۔ ہو سکتا ہے کہ کسی فن کار کا اسلوبِ اظہار سادہ ہو مگر قطعیت سے متصف نہ ہو ، یعنی اسے یہ اہلیت بھی حاصل نہ ہو کہ معمولی معانی کی توضیح کر سکے ۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں قطعیت پائی جائے وہاں پیچیدگی ضرور موجود ہو کہ عالی رتبہ فن کار دقیق سے دقیق مطالب کو معمولی لیکن معنیٰ آفریں لفظوں میں بیان کر سکتا ہے ۔ ایسی ہی صورت میں قطعیت اور سادگی میں التباس ہو جاتا ہے ۔ اقبال نے اس نظم میں انداز کی اہم ترین صفتِ عقلی یعنی قطعیت کا نہایت کامیاب نمونہ پیش کیا ہے کہ مطالب دقیق و پیچ دار کو نسبتاً سادہ الفاظ میں بیان کیا ہے ۔ اس اسلوبِ اظہار کو سادگی کی صفت سے متصف اس لیے نہیں کر سکتے کہ جن معانی کا بیان کیا گیا ہے وہ دقیق ہیں اور اظہار کی سادگی انداز کی ایک صفت ہونے کی حیثیت سے مطالب و معانی کے معمولی ہونے کو لازم ہے ۔ ایسا اکثر ہوا ہے کہ معمولی معانی کی توضیح بھی فن کار سے نہیں ہو سکی اور اسلوبِ اظہار سادگی اور قطعیت دونوں سے محروم ہوگیا ۔ بہ الفاظِ دیگر شاعر نے معمولی مضامین کے لیے غیر موزوں ، دقیق الفاظ استعمال کر کے اپنی ناتجربہ کاری کا ثبوت دیا ہے ۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ معانی بھی سادہ ہیں ، الفاظ بھی سادہ ہیں لیکن توضیحِ مطلب نہیں ہو سکی ۔ اس صورت میں رچرڈز کی اصطلاح میں شعر ناقص کہلائے گا (Defective)[1] ۔ ملحوظِ خاطر رہے کہ شعر کا ناقص ہونا صرف ابلاغ کے نقص سے پیدا ہوتا ہے ۔ مثال کے طور پر غالب کے منتخب دیوان کا مطلع شعر ہے ، اچھا ہے لیکن ناقص ہے کہ ابلاغ و اظہار کے اعتبار سے ناکامیاب ہے ۔ جہاں مطالب اس درجے کے نہ ہوں جو شعر کو لازم ہے تو وہاں رچرڈز کے قول کے مطابق شعرِ ناقص وجود میں نہیں آئے گا

---

1. Principles of Literary Criticism by Ivor Armstrong Richards.

بلکہ ایسا کلامِ منظوم پیدا ہوگا جسے نا شعر کیا جائے گا کیونکہ اصطلاح میں ہم جب شعر کا کلمہ استعمال کرتے ہیں تو اس سے اچھا شعر مراد ہوتا ہے۔ شعرِ ناقص معانی کے اعتبار سے معیار پر پورا اترتا ہے لیکن ابلاغ و اظہار کے اعتبار سے کچھ کمی رہ جاتی ہے۔ بجنوری نے یہ مفہوم یوں ادا کیا ہے کہ پیرہنِ الفاظ جگہ جگہ سے پھٹا ہوا نظر آتا ہے، یعنی الفاظ معانی کی تمام دلالتوں کا تحمل نہیں کر سکتے۔

اس مرحلے پر اگرچہ اقبال نے آویزش و ارتباطِ عقل و دل کے متعلق کم شعر کہے ہیں لیکن جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے، بعد میں اُنھوں نے اس موضوع کو اپنا خاص مضمون بنا لیا۔ یہ مقام تفصیل کا نہیں۔ آویزش و ارتباطِ عقل و دل کی داستان بہ تفصیل تصوّف کے سلسلے میں بیان کی جائے گی۔

# جزو دوم

## (۱)

# یورپ کا سفر اور فکری انقلاب

۱۹۰۵ع سے ۱۹۰۸ع تک اقبال نے جو وقت یورپ میں گزارا
ہے اس کے دور رس اثرات حیرت انگیز طور پر دلچسپ اور
بصیرت افروز ہیں -

جزو اول میں اس بات کی تصریح کی جا چکی ہے کہ دور اول کے کلام میں (یعنی ۱۹۰۵ع سے پہلے) جغرافیائی وطن کی محبت بہت سی نظموں سے ہویدا ہے ، لیکن ۱۹۰۵ع سے لے کر ۱۹۰۸ع تک جو نظمیں اور غزلیں کہی گئی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال وطنیت کے مسئلے پر اسلامی نقطہ نظر سے غور کرنے کی طرف مائل ہو رہے تھے اور انھوں نے سنجیدگی سے یہ سوچنا شروع کر دیا تھا کہ شاید ہندوستان میں جو دو بڑی قومیں آباد ہیں ان کا مذہبی اور تمدنی اختلاف آخر ایسے افتراق پر منتج ہوگا جس میں وطنیت کے اسلامی تصوّر کو مرکزیت حاصل ہوگی - ''علی گڑھ کالج کے طلبہ کے نام'' اقبال نے جو پیغام دیا ہے اس میں اگرچہ صراحت اور توضیح کم ہے لیکن اشاروں میں بھی انھوں نے جو باتیں کہی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان خطوط پر سوچ رہے تھے کہ مسلمانوں کا ربطِ باہمی اس مذہبی اشتراک پر مبنی ہے جو روم و حبش اور چین و بربر میں کوئی امتیاز نہیں کرتا - وہ کہتے ہیں :

اَوروں کا ہے پیام اَور ، میرا پیام اَور ہے
عشق کے دردمند کا طرزِ کلام اَور ہے

جذبِ حرم سے ہے فروغ انجمنِ حجاز کا
اس کا مقام اور ہے ، اس کا نظام اور ہے

ظاہر ہے کہ ''انجمن حجاز'' سے مراد ملّت اسلامیہ ہے اور ''جذبِ حرم'' سے مراد وہ مذہبی اشتراک ہے جس نے حرم کو یا مکۂ معظمہ کو مسلمانوں کی وحدت کے مرکز کے طور پر پیش کیا ہے ۔

عزیز احمد نے اس سلسلے میں بہت پتے کی بات کہی ہے : ''اس لیے جو تبدیلی ہوئی وہ یہ نہیں تھی کہ اقبال نے قومی شاعری کی جگہ اسلام کی شاعری کو اپنا خاص موضوع بنایا ۔ اسلام کی شاعری تو ان کے کلام میں پہلے بھی شامل تھی ۔ اصل تبدیلی یہ ہے کہ انھوں نے سیاسیات کو وطن سے علیحدہ کر کے مذہبی تمدن سے منسلک کر دیا ۔ یہ تبدیلی بڑی اہم تھی ، اور آج بھی ہندوستانی مسلمانوں کے سیاسی تصورات کا بڑی حد تک اسی پر دار و مدار ہے ۔ اس تصوّر پر ہم آیندہ مفصل بحث کریں گے ۔ فی الحال تو صرف یہ کہنا کافی ہے کہ اقبال کی شاعری کی ''جذباتی'' سطح پر وطن اور مذہب دونوں اپنی اپنی جگہ قائم رہے ۔ صرف سیاسیات نے ایک سے قطع تعلق کر کے دوسرے سے اپنے آپ کو وابستہ کر لیا ۔ اس طرح سیاسی رجحان میں ایک نئے بُعد کا اضافہ ہوا ۔ یہ نیا بُعد روحانی قدر ہے ۔ مغرب کی تاریخ کا تجزیہ کر کے اقبال اس نتیجے پر پہنچے :

"سرزمینِ مغرب میں مسیحیّت کا وجود محض ایک رہبانی نظام کی حیثیت رکھتا تھا ۔ رفتہ رفتہ اس سے کلیسا کی ایک وسیع حکومت قائم ہوئی ۔ لوتھر کا احتجاج دراصل اسی کلیسائی حکومت کے خلاف تھا ۔ اس کو کسی دنیوی نظامِ سیاست سے کوئی بحث نہیں تھی ۔ کیونکہ اس قسم کا کوئی نظامِ سیاست مسیحیت میں موجود نہیں تھا ۔ غور سے دیکھا جائے تو لوتھر کی بغاوت ہر طرح سے حق بجانب تھی ۔ اگرچہ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ خود لوتھر کو بھی اس امر کا احساس نہ تھا کہ جن مخصوص حالات کے ماتحت اس کی تحریک کا آغاز ہوا ہے اس کا نتیجہ بالآخر یہ ہوگا کہ مسیح علیہ السلام کے عالمگیر نظام اخلاق کی بجائے مغرب میں ہر طرف بے شمار ایسے اخلاقی نظام پیدا ہو جائیں گے جو خاص خاص قوموں سے متعلق ہوں گے لہذا ان کا حلقۂ اثر بالکل

محدود رہ جائے گا - یہی وجہ ہے کہ جس ذہنی تحریک کا آغاز لوتھر اور روسو کی ذات سے ہوا ، اس نے مسیحی دنیا کی وحدت کو توڑ کر اسے ایک ایسی غیر مربوط اور منتشر کثرت میں تقسیم کر دیا جس سے اہلِ مغرب کی نگاہیں اس عالمگیر مطمحِ نظر سے ہٹ کر ، جو تمام نوع انسان سے متعلق تھا ، اقوام و ملل کی تنگ حدود میں اُلجھ گئیں - اس نئے تخیلِ حیات کے لیے انھیں ایک کہیں زیادہ واقعی اور مرئی اساس مثلاً تصوّر وطنیت کی ضرورت محسوس ہوئی جس کا اظہار بالآخر ان سیاسی نظامات کی شکل میں ہوا جنھوں نے جذبۂ قومیت کے ماتحت پرورش پائی ، یعنی جن کی بنیاد اس عقیدے پر ہے کہ سیاسی اتحاد و اتفاق کا وجود عقیدۂ وطنیت ہی کے ماتحت ممکن ہے -"[۱]

"بانگِ درا" میں جو نظم "وطنیت" کے عنوان سے ہے ، اس کا دوسرا تشریحی عنوان ہے "وطن بحیثیت ایک سیاسی تصوّر کے" - اس نظم میں بھی وطن کے تصوّر کو اقبال خالصتہً یورپی قرار دیتے ہیں -"[۲]

اسی خطبے میں علامہ کہتے ہیں :

"یورپ میں مسیح علیہ السلام کا عالم گیر نظامِ اخلاق نیست و نابود ہو چکا ہے اور اس کی جگہ اخلاقیات و سیاسیات کے قومی نظامات نے لے لی ہے - اس سے اہلِ مغرب بجا طور پر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ مذہب کا معاملہ ہر فرد کی اپنی ذات تک محدود ہے ، اسے دنیوی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ، لیکن اسلام کے نزدیک ذاتِ انسانی بجائے خود ایک وحدت ہے - خدا اور کائنات ، کلیسا اور ریاست ، روح اور مادہ دراصل ایک ہی کل کے مختلف اجزا ہیں - انسان کسی ناپاک دنیا کا باشندہ نہیں -"[۳]

اقبال کے خیال میں دینی نقطۂ نظر سے ملت اسلامیہ ایک وحدت اجتماعی

---

۱- خطبۂ صدارت آل انڈیا مسلم لیگ ، ۱۹۳۰ع ، مترجمہ نذیر نیازی صاحب -
۲- "اقبال — نئی تشکیل" : عزیز احمد -
۳- خطبۂ صدارت مذکور -

ہے اور اسلامی قومیت کی اساس ۔ یہ وحدت بالکل بے لچک ہے ۔ کسی اور تصوّر سے ، جو اس کی کسی دلالت سے متصادم ہو ، سمجھوتا نہیں کر سکتی ۔ بعینہ اس طرح جس طرح تمام کفر ایک وحدت ہے اور اس کا کوئی سمجھوتا ملت اسلامیہ کی وحدت اجتماعی سے نہیں ہو سکتا ۔

بات یہ ہے (اور اس کی تفصیل آگے آتی ہے) کہ آریائی دماغ اپنے پیمانۂ فکری کی ساخت اور بناوٹ میں کچھ ایسا واقع ہوا ہے کہ حقیقت کو پارہ پارہ کر کے دیکھتا ہے ۔ بلکہ تاریخ پکار پکار کر یہ بھی کہہ رہی ہے کہ آریائی قوموں ہی پر کیا موقوف ہے ، دوسری اقوام بھی اس خوفناک مرض کا شکار رہی ہیں جسے علامہ 'دوئی' کہتے ہیں ۔ انداز سیاست ، طرزِ حکومت اور اسلوبِ معاشرت کے معاملے میں مغرب کے مرضِ 'دوئی' کا یہ عالم ہے کہ سلطنت اور دین میں جدائی ہے ، اخلاق اور معاشرت میں جدائی ہے اور عرفان اور سائنس میں جدائی ہے ۔ جس دن سے یہ دوئی اپنے شدید رنگ میں ظاہر ہوئی ہے ، مغرب کو جیسے کوڑھ ہو گیا ہے اور علامہ کے خیال میں آخر یہ مرض مغرب کے وجود کو فنا کر کے رہے گا ۔ دین اور سیاست کی 'دوئی' وطنیت کے جغرافیائی تصور پر مبنی تھی اس لیے اقبال نے اس افتراق کے خلاف شدید احتجاج کیا ۔ اس احتجاج نے اگرچہ بہت سی موثر نظموں اور غزلوں کے اشعار کا روپ دھارا ہے۔ لیکن اس کا بہترین اظہار نظم ''وطنیت'' میں ملتا ہے ۔

مغرب جن خوفناک امراض سے دوچار تھا اس کے متعلق ، اور خاص طور پر دین و سیاست کی جدائی کے متعلق، اس دور کی غزلوں میں اقبال نے کہیں لطیف اشاروں سے کام لیا اور کہیں صراحت سے بات کی ۔ مثلاً :

نرالا سارے جہاں سے اس کو عرب کے معمار نے بنایا
بِنا ہمارے حصارِ ملّت کی اتحادِ وطن نہیں ہے

---

دیار مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زر کم عیار ہوگا
تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ، ناپائدار ہوگا

ایک طرف تو اقبال کو یورپ کے معاشرتی ناسور ، تہذیب کے اُن زرتار آنچلوں کے نیچے رستے ہوئے نظر آئے جن کی رنگینیوں سے ظاہر بینوں کی آنکھیں خیرہ ہوئی تھیں اور دوسری طرف وہ مغرب کے لوگوں کے ذوقِ عمل سے بھی متاثر ہوئے ۔ یہاں تک کہ ان کے دل میں یہ خیال بیٹھ گیا کہ فکر سخن بالکل لغو اور بے معنی چیز ہے کیونکہ یہ انسان کی عملی قوتوں کو ملیامیٹ کرتی ہے ۔ انھوں نے یہ ارادہ کر لیا تھا کہ شعر گوئی ترک کر دیں گے لیکن پھر شیخ عبدالقادر کی فرمائش پر اور پروفیسر آرنلڈ کے مشورے پر یہ قرار پایا کہ اقبال شعر کہتے رہیں ۔

حقیقت یہ ہے کہ اقبال شعر کہنا ترک نہیں کرنا چاہتے تھے بلکہ آرزوئے ترکِ شعر کے پردے میں جو حقیقت مخفی تھی وہ یہ تھی کہ وہ ایسے اشعار نہیں کہنا چاہتے تھے جو ملت کو ذوق عمل سے عاری کر دیں اور تغزّل و تصوف کی لوریاں دے کر نروان یا فنا کی میٹھی نیند سلا دیں ۔ جس بات نے اُنھیں مضطرب کیا تھا وہ یہ تھی کہ مشرق کے اکثر بڑے بڑے شاعر دنیا کی بے ثباتی ، کاوش ہائے انسانی کی بے ثمری ، روزگار کی نیرنگی اور زمانے کے انقلاب کے نقشے کچھ ایسے دل پذیر انداز میں کھینچتے تھے کہ پڑھنے والے کا دل خواہ مخواہ دنیا کے ہنگامۂ آویزش کو مہمل سمجھتا تھا ۔ لیکن جب اقبال نے اپنے دل کو اچھی طرح ٹٹولا ، اپنی تمناؤں کا جائزہ لیا اور اپنے اعتراضات کا تجزیہ کیا تو اُنھیں معلوم ہوا کہ اُنھیں ایسے شعر کہنے پر کوئی اعتراض نہیں جن سے ذوقِ عمل اُبھرے اور انسان ہنگاموں سے فرار کرنے کی بجائے سخت کوشی کو ممکناتِ جسم و جاں کا عیار تصور کرے ۔ پہلے انھوں نے شیخ عبدالقادر مرحوم کی فرمائش کا جواب یوں دیا تھا :

یہاں کہاں ہم نفس میسّر ، یہ دیس ناآشنا ہے اے دل
وہ چیز تو مانگتا ہے مجھ سے کہ زیر چرخِ کہن نہیں ہے
مدیر 'مخزن' سے جا کے اقبال کوئی میرا پیام کہہ دے
جو کام کچھ کر رہی ہیں قومیں اُنھیں مذاقِ سخن نہیں ہے

جب یہ طے ہو گیا کہ وہ شعر گوئی ترک نہیں کریں گے بلکہ شعر سے مسلمانوں کے دل میں بالخصوص اور تمام پڑھنے والوں کے دل میں بالعموم وہ

شعلہ ہائے آرزو روشن کرنے کی کوشش کریں گے جن سے انسان اپنے مقام کو پہچان کر دنیا سے فرار کرنے کی بجائے دنیا کی تسخیر کرنے پر آمادہ ہوتا ہے ، تو اُنھوں نے عجیب جوش اور ولولے سے عبدالقادر کو مخاطب کر کے اپنی شعر گوئی کی غایت ، اس کی حدود اور اس کے خطوط متعین کیے ۔ جو نظم ''عبدالقادر کے نام'' سے "بانگ درا" کے دوسرے حصے میں شائع ہوئی ہے ، وہ اقبال کے اس شعری منصوبے کا منشور ہے اور اسے اسی نقطۂ نظر سے جانچنا اور پرکھنا چاہیے ۔ آیندہ جو کچھ اقبال کو کرنا ہے وہ مجملاً اسی نظم میں موجود ہے ۔ یہی وہ بیج ہے جس سے اقبال کے عظیم شعری تصورات اور تخلیقات کا تناور درخت پھوٹتا ہے :

اُٹھ کہ ظلمت ہوئی پیدا اُفقِ خاور پر[1]
بزم میں شعلۂ نوائی سے اجالا کر دیں
رختِ جاں بتکدۂ چیں[2] سے اٹھا لیں اپنا
سب کو محوِ رخِ سعدیٰ و سلیمیٰ کر دیں

---

۱- خاور یعنی مشرق ۔ یہاں بالعموم مشرقی ممالک اور بالخصوص برعظیم ہند و پاکستان مراد ہے ۔ آفتاب کو شاہِ خاور اور شاہِ خاوراں اسی لیے کہتے ہیں کہ مشرق سے طلوع کرتا ہے ۔ ادبی اصطلاح میں خاور کے مقابلے میں باختر کا لفظ آتا ہے جس سے مغرب مراد ہے ۔ لیکن واضح رہے کہ لغات خاور کو لغت اضداد میں شمار کرتی ہیں اور تصریح کرتی ہیں کہ اس کے معنی مغرب بھی ہیں ۔

۲- چین ادبیات کی اصطلاح میں نقاشی کے لیے مشہور ہے ۔ چنانچہ مانی کی کتاب ارژنگ کو بھی ''ارژنگ چین'' کہتے ہیں ۔ یہاں چین سعدیٰ اور سلیمیٰ کے مقابلے میں آیا ہے کہ دونوں عربی محبوباؤں کے نام ہیں ۔ یہ دونوں کلمات اس عربی تہذیب کی علامت ہیں جس کی طرف لوٹنے کی دعوت اقبال دیتے ہیں لیکن یہ نہ تو ماضی پرستی ہے اور نہ قامت پسندی (تفصیل آگے آتی ہے) ۔ بتکدۂ چین کی ترکیب سعدیٰ اور سلیمیٰ کے مقابلے میں جو استعمال ہوئی ہے تو اس سے یہ مراد ہے کہ اقبال کو ان تمام تہذیبوں کی طرف اشارہ کرنا مطلوب ہے جو سنگِ بستہ اور جامد ہیں اور جن میں نمو پانے کی قوت بالکل مٹ گئی ہے ۔ "بتکدۂ چیں" کی ترکیب اس امر پر دلالت کرتی ہے کہ مقصود ایک

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بادہ دیرینہ ہو اور گرم ہو ایسا کہ گداز
جگرِ شیشہ و پیالہ و مینا کر دیں[1]
گرم رکھتا تھا ہمیں سردیِ[2] مغرب میں جو داغ
چیر کر سینہ اسے وقفِ تماشا کر دیں
اہلِ محفل کو دکھا دیں اثرِ صیقلِ عشق[3]
سنگِ امروز کو آئینۂ فردا کر دیں

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

ایسی چیز ہے جو اگرچہ بے جان اور بے ثمر ہے لیکن جسے اس کے اندھے عقیدت کیش پجاری سزاوار پرستش قرار دیے جا رہے ہیں - اس سلسلے میں شاید یہ کہہ دینا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہو کہ "بت" بدھ کی فارسی شکل ہے - سب سے پہلے بدھ ہی کے بت دیکھے گئے تھے ، اس لیے بت اور بدھ ہم معنی ہو گئے ہیں -

۱- اس شعر پر غالب کا فیضان نمایاں ہے :

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر
بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

اور خود علامہ نے غالب کا یہی شعر پیام مشرق میں غالب کا کارنامہ سمجھ کر پیش کیا ہے -

۲- سردی کا لفظ مغرب کے ساتھ بہت بلیغ واقع ہوا ہے - یہاں مغرب سے مراد بالخصوص انگلستان ہے جہاں کے لوگ اپنی سرد روئی یا سرد خوئی اور سرد مہری کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں - وہاں یہ بات بہت قابل فخر سمجھی جاتی ہے کہ انسان بہت کم اپنے جذبات کا اظہار کرے - بے تکلفی سے کام لینا اس وقت تک ممنوع ہے جب تک برسوں کی دوستی اس کا جواز نہ پیدا کرے -

۳- عشق وہی ذوق جستجو ہے جو انسان کو ہر وقت بے قرار رکھتا ہے اور جس کا ذکر مولانا روم نے :

شاد باش اے عشق خوش سودائے ما

کے سلسلے کے اشعار میں کیا ہے - عشق کے تصور سے تفصیلی بحث آگے چل کر ہوگی - اس شعر میں محسناتِ کلام کی خوبی بے نظیر ہے - سنگ اور آئینے کی داستان ، صیقل سے اس کا تعلق ، امروز اور فردا کا تضاد ، سنگ امروز اور آئینۂ فردا کے استعارے کس کس چیز کی تعریف کی جائے -

جلوۂ یوسفِ گم گشتہ[1] دکھا کر ان کو
تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں

اقبال نے فضیلت کی سند کے لیے جو مقالہ لکھا تھا اس کا تعلق فلسفۂ عجم سے ہے ۔ جس وقت یہ مقالہ لکھا گیا ہے اس وقت اقبال عجمی تصوّف کے متعلق خوش گمان تھے ۔ اُنھوں نے خود لکھا ہے کہ مسیحیت کی پھونکوں کے آگے یونانی تفکّر کا پھول مرجھا گیا ۔ لیکن ابن تیمیہ کی ہجو آمیز آتش نفسی ایرانی پھول کی تازگی کو چھو تک نہ سکی ۔ اول الذکر کو بربریوں کے حملوں کا سیلاب بہا لے گیا اور آخر الذکر نے تاتاری انقلاب سے غیر متاثر رہ کر اپنے آپ کو برقرار رکھا ۔[2]

علامہ نے تصوّف کی مابعد الطبیعیات ، وجودیات ، کونیات ، نفسیات سے ہمدردانہ بحث کی ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس مرحلے پر وہ وحدت وجود کی طرف مائل تھے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خود ایک صوفی خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور خود ڈاکٹر صاحب سلسلۂ قادریہ میں بیعت تھے ۔[3] وحدت وجود کے مسئلے کو تسلیم کر لینے سے جو نتائج پیدا ہوتے ہیں بعد میں جب اُنھوں نے ان پر غور کیا تو اُنھیں معلوم ہوا کہ جس صورت میں یہ نظریہ عجمی اربابِ

---

۱۔ ''یوسفِ گم گشتہ'' زندگی کی وہی اقدار ہیں جو اسلام نے پیش کی تھیں اور جن کی حرکی نوعیت کا ذکر اقبال کے کلام میں بار بار آئے گا ۔ ''تپش آمادہ'' کی ترکیب بڑی معنی خیز ہے ۔ گرمی اور حرارت سے اقبال اپنی بہت سی تشبیہات مستعار لیتے ہیں کہ ان ہی چیزوں کو ضامنِ حیات تصور کرتے ہیں ۔ نعت میں کہتے ہیں :

خیمہ افلاک کا استادہ اسی نام سے ہے
نبض ہستی تپش آمادہ اسی نام سے ہے

یہ نام ظاہر ہے کہ رسول پاک صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم کا ہے جن کی عقیدت میں شاعر کو عمر بھر سرشار رہنا ہے ۔

۲۔ ''فلسفۂ عجم'' مترجم میر حسن الدین ، نفیس اکادمی ، حیدر آباد دکن ، اکتوبر ۱۹۴۴ع ۔

۳۔ ''اقبالِ کامل'' : عبدالسلام ندوی ، ۱۹۳۸ع ، اعظم گڑھ ، بحوالۂ اقبال نامہ ۔

تصوف نے بیان کیا ہے وہ اسلام کی روح کے منافی ہے - مولانا سید سلیمان ندوی کے نام ایک خط میں وہ لکھتے ہیں :

''آپ کو خیرالقرون قرنی والی حدیث یاد ہوگی - اس میں نبی کریم فرماتے ہیں کہ میری اُمت میں تین قرنوں کے بعد سمن (یظهر فیهم السمن) کا ظہور ہوگا - میں نے اس پر دو تین مضامین اخبار ''وکیل'' امرتسر میں شائع کیے تھے ، جس کا مقصود یہ ثابت کرنا تھا کہ ''سمن'' سے مراد رہبانیت ہے جو وسط ایشیا کی اقوام میں مسلمانوں سے پہلے عام تھی - میرا عقیدہ تو یہ ہے کہ غلو فی الزہد اور مسئلۂ وحدۃ الوجود مسلمانوں میں زیادہ تر بدھ (سمنیت) مذہب کے اثرات کا نتیجہ ہیں - خواجۂ نقشبند اور مجددِ سرہند کی میرے دل میں بہت بڑی عزت ہے مگر افسوس کہ آج یہ سلسلہ بھی عجمیت کے رنگ میں رنگ گیا ہے - یہی حال سلسلۂ قادریہ کا ہے جس میں میں خود بیعت رکھتا ہوں حالانکہ حضرت محی الدین کا مقصود اسلامی تصوّف کو عجمیت سے پاک کرنا تھا -''[۱]

سراج الدین پال کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

''شعرائے عجم میں بیشتر وہ شعرا ہیں جو اپنے فطری میلان کے باعث وجودی فلسفے کی طرف مائل تھے - اسلام سے پہلے بھی ایرانی قوم میں یہ میلانِ طبیعت موجود تھا اور اگرچہ اسلام نے کچھ عرصے تک اس کا نشو و نما نہ ہونے دیا ، تاہم وقت پا کر ایران کا آبائی اور طبعی مذاق اچھی طرح سے ظاہر ہوا ، یا بالفاظ دیگر مسلمانوں میں ایک ایسے لٹریچر کی بنیاد پڑی جس کی بنا وحدۃ الوجود پر تھی - ان شعرا نے نہایت عجیب و غریب اور بظاہر دلفریب طریقوں سے شعائر اسلام کی تردید و تنسیخ کی ہے اور اسلام کی ہر محمود شے کو ایک طرح سے مذموم بیان کیا ہے - اگر اسلام افلاس کو برا کہتا ہے تو حکیم سنائی افلاس کو اعلیٰ درجے کی سعادت قرار دیتا ہے - اسلام جہاد فی سبیل اللہ کو حیات کے لیے ضروری تصوّر کرتا ہے تو شعرائے عجم اس شعارِ اسلام

---

۱- ''اقبال نامہ'' ، ص ۷۷ - ۷۹ -

میں کوئی اور معنی تلاش کرتے ہیں ، مثلاً :

غازی ز پئے شہادت اندر تگ و پوست
غافل کہ شہیدِ عشق فاضل‌تر ازوست
در روزِ قیامت ایں بہ او کے ماند
ایں کشتۂ دشمن است و آں کشتۂ دوست

یہ رباعی شاعرانہ اعتبار سے نہایت عمدہ ہے اور قابل تعریف مگر انصاف سے دیکھیے تو جہادِ اسلامیہ کی تردید میں اس سے زیادہ دل فریب اور خوب صورت طریق اختیار نہیں کیا جا سکتا ۔ شاعر نے کمال یہ کیا ہے کہ جس کو اس نے زہر دیا ہے اس کو احساس بھی اس امر کا نہیں ہو سکتا کہ مجھے کسی نے زہر دیا ہے بلکہ وہ سمجھتا ہے کہ مجھے آبِ حیات پلایا گیا ہے ۔ آہ مسلمان کئی صدیوں سے یہی سمجھ رہے ہیں ۔"[۱]

تصوف کے خلاف اقبال نے جو احتجاج کیا ہے اس کی تفصیل آگے آتی ہے لیکن اس مرحلے پر دو باتیں بہ تصریح کہہ دینی چاہیں ؛ ایک تو یہ کہ اقبال کو عجمی تصوف کے تمام تصورات و افکار سے کوئی بیر نہیں ۔ نہ تمام صوفی ان کے خیال میں ایسی تعلیم دیتے ہیں جو دین اسلام کی روح کے منافی ہو ۔ اُنھیں صرف عجمی تصوف کے اُن پہلوؤں سے اختلاف ہے جن سے بے عملی پیدا ہوتی ہے اور جو کسی نہ کسی طرح اسلام کی بنیادی تعلیم سے متصادم ہو جاتے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ اگرچہ تصوف کے مذکورہ بالا پہلوؤں کے خلاف احتجاج انگلستان سے واپسی کے بعد شروع ہوا لیکن اس احتجاج کی بنیاد یورپ ہی میں رکھی جا چکی تھی کیونکہ اُنھوں نے یہیں فلسفۂ عجم کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور یہیں ان کے ذہن میں یہ خیال پرورش پانے لگا تھا کہ عجمی تصوف کے بعض پہلو اور بعض شعرائے متصوفین کا کلام اسلام کی زندگی بخش تعلیم سے متصادم ہوتا ہے اور اس کی اقدار کو متغیر کرنے کی کوشش کرتا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر تصوف کے خلاف احتجاج کا سنگ بنیاد بھی یورپ ہی میں رکھا گیا ۔

اس سے پہلے اس بات کی تصریح کی جا چکی ہے کہ اقبال کی نظر میں ذہنِ

---

۱- ''اقبال نامہ'' ، صفحات ۳۵ — ۳۷ ۔

انسانی کا سب سے بڑا خوفناک مرض ُدوئی ہے ۔ اقبال نے دیکھا کہ رسول اکرمؐ کی ذات ُدوئی کے تصور کی یوں نفی کرتی ہے کہ ان کی سنّت کی پیروی کرنے والا کبھی اس مرض کا شکار نہیں ہو سکتا ۔

اقبال کو اُس مرد کامل کی بھی تلاش تھی جو جوہر عشق کا کامل ترین مصدر ہو اور ہر معنی میں کامل ترین انسان ہو ۔ رسولِ پاکؐ کی ذاتِ گرامی میں اقبال کو ہر معنی میں انسانیت کی معراج نظر آئی ۔ اقبال نے یہ بھی دیکھا کہ جن لوگوں نے رسولِ پاکؐ کی سنّت پر عمل کیا ہے اور ان کی ذات سے عقیدت استوار رکھ کر زندگی بسر کی ہے ، ان سے امتِ مسلمہ کو بہت فائدے پہنچے ہیں ۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ہر وہ فتنہ جو ملتِ اسلامیہ کے لیے مہلک ثابت ہو سکتا ہے اس کا علاج ہی یہی ہے کہ مسلمان رسول پاکؐ کے قول و فعل سے استشہاد کریں ۔

جب رسولِ پاکؐ کی ذات سے اقبال کو عقیدت ہو گئی تو طبعاً اہلِ بیت ، صحابہ ، تابعین اور اُن اولیائے کرام سے بھی عقیدت ہوگئی جنھوں نے رسولِ پاکؐ کی سنّت پر عمل کیا تھا اور ان کی پیروی کو شعار بنایا تھا ۔ ان باتوں کی تفصیل آگے آتی ہے ۔ اس مرحلے پر صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ جس زمانے میں اقبال یورپ میں تھے اور فلسفۂ عجم کا مطالعہ کر رہے تھے اسی زمانے میں اُنھوں نے ان خطوط پر سوچنا شروع کیا کہ رسولِ پاکؐ کی ذات سے عقیدت ہی اصل ایمان ہے ۔ بامتداد زماں اس تصور کا رنگ زیادہ شوخ ہو گیا اور اس نے نعت و منقبت کی نہایت دل آویز صورت اختیار کی ۔

خلاصۂ کلام کے طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یورپ میں جو فکری انقلاب اقبال کی طبیعت میں پیدا ہوا اس نے مخصوص ذہنی رجحانات کو نمو بخشی ۔ وہ رجحانات بہ تفصیل ذیل ہیں :

(۱) وطنیت کے مغربی تصوّر سے گریز ۔

(۲) شعر کی غایت اور شعر گوئی کی حدود کا تعیّن[۱] ۔ (بدیں معنی

---

۱- نہ بینی خیر ازاں مردِ فرو دست
کہ برمن تہمتِ شعر و سخن بست

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بھی کہ اقبال نے شعر کو اصلاحِ اُمتِ مسلمہ کا وسیلہ بنانا چاہا) ۔

(۳) عجمی تصوف کے اُن عناصر کے خلاف احتجاج جن سے بے عملی پیدا ہوتی ہے اور جو اسلامی روح کے منافی ہیں ۔

(۴) رسولِ پاکؐ سے آئمۂ اطہار ، صحابہ ، تابعین اور اولیائے کرام سے عقیدت ۔

(۵) احساسِ تنہائی کا خاص ذہنی رجحان جو کم و بیش ہر جلیل المرتبت شاعر کے ہاں پایا جاتا ہے ۔ سبھی بڑے شاعر کم و بیش شکایت کرتے ہیں کہ انھیں جہان میں محرم نہیں ملتا اور اپنی زبان میں کچھ کہنا ہوتا ہے ۔[۱]

اقبال کے ہاں تنہائی کا یہ احساس اتنا شدید کیوں ہے ؟ اس کی وجوہ پیچ در پیچ ہیں اور اس کا تعلق ان کے قیام یورپ کے زمانے کے ان واقعات سے ہے جو عطیہ بیگم فیضی نے اپنے روزنامچے میں بالتفصیل قلم بند کیے ہیں ۔ ضیاء الدین احمد برنی صاحب نے اقبال اکیڈیمی کراچی کے لیے اس کا ترجمہ کیا ہے ۔[۲]

اقبال نے عطیہ بیگم کے نام جو خط لکھے تھے وہ بھی اس کتاب میں موجود ہیں ، لیکن اس سے پہلے ہی خطوط شیخ عطاء اللہ نے اُردو میں ترجمہ کرکے شائع کر دیے تھے ۔[۳]

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست
سوئے قطار مے کشم ناقۂ بے زمام را

۱۔ اشارہ ہے حالی کے اس شعر کی طرف :
کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں — مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

۲۔ "اقبال" از عطیہ بیگم ، مترجمہ ضیاء الدین احمد برنی بی ۔ اے ، ناشر اقبال اکیڈیمی کراچی ، بار اول ستمبر ۱۹۵۶ء ، مطبوعہ انٹر سروسز پریس کراچی ۔

۳۔ اقبال نامہ ، حصہ دوم ، مترجمہ عطاء اللہ شیخ ، ناشر شیخ محمد اشرف کشمیری بازار لاہور ۱۹۵۱ء ، طبع اول ۔

ان خطوط سے اور عطیہ بیگم کے روزنامچے سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے دل میں جو تنہائی کا شدید احساس تھا وہ بیشتر اس بنیاد پر قائم تھا کہ برعظیم ہند و پاکستان میں نہ انھیں (اللہ ما شاء اللہ) ایسے ہم زبان دوست ملے جو ان کی باتیں اچھی طرح سمجھ لیتے ، نہ ان کی ابتدائی متأہلانہ زندگی ان خطوط پہ گذری کہ انھیں وہ ذہنی سکون اور اطمینان نصیب ہوتا جو فن کار کے احساس تنہائی کو مٹا تو نہیں سکتا مگر کم ضرور کر دیتا ہے ۔

عطیہ بیگم نے جو خطوط اقبال کو لکھے ہیں ان کے مندرجات کی طرف اقبال ہی کے خطوط میں اشارے ملتے ہیں ۔ ان سے معلوم ہوتا ہے کہ اگر ایام یورپ کے زمانے میں اور اس کے بعد بھی اقبال کو عطیہ بیگم کی اور ایسے ہی ذہین اور ہم خیال لوگوں کی صحیح رفاقت نصیب نہ ہوتی تو غالباً ان کی تخلیقی کاوشوں کی رفتار سست پڑ جاتی ۔[1] علاوہ ازیں عطیہ بیگم کو اُنھوں نے جو نظمیں لکھ کر بھیجی ہیں ان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے جذبات کو کس طرح اعتدال اور توازن کے دائرے میں رکھتے تھے ۔ جس چیز کو کلاسیکی رکھ رکھاؤ کہتے ہیں وہ ان نظموں کا شیوۂ مخصوص ہے جو عطیہ بیگم کو لکھ کر بھیجی گئی ہیں ۔

حقیقت یہ ہے کہ اقبال کے کلام میں تنہائی کے احساس کا جو شدید اور خوب صورت اظہار ملتا ہے اس کا تجزیہ کرنے کے لیے اور اس کی نوعیت اور اہمیت سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ عطیہ بیگم کے روزنامچے اور اقبال کے ان کے نام خطوط کا تفصیلی اور انتقادی جائزہ لیا جائے ۔ اس سے معلوم ہوگا کہ احساس تنہائی کا شعور کن پیچ در پیچ واقعات کا نتیجہ تھا ۔ اس میں صرف فن‌کار کا یہ احساس ہی کارفرما نہ تھا کہ میں زمانے میں تنہا ہوں بلکہ حرمان کا یہ عنصر بھی عامل تھا کہ یہ تنہائی شاید رفع ہو سکتی ہے ۔ اسی امکان نے تنہائی کے احساس کو زیادہ شدید ، زیادہ رنگین اور زیادہ خوب صورت بنا دیا ۔

---

۱۔ گئے دن کہ تنہا تھا میں انجمن میں
یہاں اب مرے رازداں اور بھی ہیں

من از طریق نہ گویم رفیق می‌جویم
کہ گفتہ اند نخستیں رفیق و باز طریق

یہ داستان دراز ہے اور اس کا اثر بھی اقبال کے کلام پر بہت گہرا ہے ، اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ایک مستقل عنوان کے تحت اقبال کی زندگی کے اس حصے سے بحث کی جائے جو عطیہ بیگم فیضی سے مربوط ہے کہ اس ذہین اور طرار خاتون کی رفاقت نے نہ صرف اقبال کی تخلیقی کاوشوں کو متاثر کیا ہے بلکہ اس کی روش کچھ نظموں کی تخلیق کا موجب بھی بنی ہے ۔ صرف یہی نہیں بلکہ یہ بھی کہ اقبال کے کلام میں جذبے کے اظہار میں جو توازن ہے ، وہ جو کھنچے کھنچے رہنے کی خو ہے ، وہ جو بات کھل کر نہ کرنے کی روش ہے (وہ جو دبی دبی آہوں اور گھٹتی گھٹتی سانسوں کا سا عالم ہے) اس کا مصدر اور منبع بہ خطِ مستقیم اقبال کی زندگی کا وہی حصہ ہے جو عطیہ بیگم فیضی سے متعلق ہے ۔ اگر اقبال کی ادبی اور تخلیقی کاوشیں عطیہ بیگم فیضی کی رفاقت سے غیر متاثر رہتیں تو راقم السطور اقبال کی نجی زندگی کے اس پہلو سے قطع نظر کر سکتا تھا ۔ لیکن یہ انتہا درجے کی بددیانتی ہوگی اگر یہ جانتے ہوئے بھی کہ اقبال کی روش تخلیق عطیہ بیگم فیضی کی شخصیت اور رفاقت سے متاثر ہوئی ہے ، اس تاثیر کی نوعیت اور اہمیت کا سراغ نہ لگایا جائے ۔

## (۲)

# احساسِ تنہائی کا تجزیہ

عطیہ بیگم فیضی وہی محترم خاتون ہیں جن کی ذہانت اور علمی ذوق کی شہادت شبلی کے خطوط میں نمایاں طور پر ملتی ہے ۔ شبلی اور عطیہ بیگم فیضی کے روابط کی نوعیت ادبی مباحث کا موضوع رہ چکی ہے ۔ اس سلسلے میں امین زبیری اور ڈاکٹر وحید قریشی نے جو تحریریں شائع کی ہیں اور خود عطیہ بیگم نے جو مضمون بعنوان ''شبلی اور خاندانِ فیضی'' لکھا ہے ان کے مطالعے کے بعد شیخ محمد اکرم اس نتیجے پر پہنچے ہیں :

''یہ صحیح ہے کہ خطوطِ شبلی اور غزلیاتِ بمبئی میں ایک آگ بھڑکتی ہے لیکن اس امر کا کوئی ثبوت نہیں کہ اس آگ کو شعلہ زن رکھنے کی عطیہ بیگم نے کوئی بھی کوشش کی تھی ۔''[1] راقم السطور کو اس بحث سے کوئی واسطہ نہیں کہ شبلی کی ان غزلوں میں (جو بمبئی سے متعلق ہیں) جو جذبہ کارفرما ہے اس کی نوعیت کیا ہے ۔ نہ اس بات سے کوئی غرض ہے کہ عطیہ بیگم نے جو خطوط شبلی کو ارسال کیے ہیں ان کی کیا نوعیت ہے ۔ جو بات بصراحت کہنی مقصود ہے وہ یہ ہے کہ شبلی جیسا ذہین اور فطین ادیب ، صف اول کا انشاپرداز ، جہاں دیدہ سیّاح ،

---

۱۔ ''شبلی نامہ'' : شیخ محمد اکرام ، ص ۱۵۵ ۔

تجربہ کار مؤرخ ، مذہبی رہنما اور متعدد علوم پر حاوی انسان اس بات پر مجبور ہوا کہ عطیہ بیگم کی ذہانت اور ذکاوت کی تعریف و توصیف کرے تا آنکہ نوبت غزل سرائی تک پہنچے - اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شبلی کو عطیہ بیگم کے اوصاف دیکھ کر ان سے اور کچھ نہیں تو عقیدت تو ضرور ہو گئی تھی - شبلی جیسے کڑے نقاد کی نظروں میں کسی کا یوں جچ جانا کہ ان کی عقیدت کا مرکز بھی بن جائے ، بڑی حیرت انگیز بات ہے - اور اسی سے سراغ ملتا ہے کہ عطیہ بیگم اپنے اوصاف کے اعتبار سے غیر معمولی شخصیت کی مالک تھیں اور بہرحال اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتی تھیں -

بیسویں صدی کے آغاز میں ابھی برصغیر ہند و پاکستان کے مسلمان یہ طے بھی نہ کر پائے تھے کہ مغربی تعلیم ملت کے لیے مفید ہے یا مضر کہ فیضی خاندان نے عطیہ کو تحصیل علم کے لیے انگلستان بھیج دیا - صرف یہی نہیں بلکہ انھوں نے جس علم کو خاص طور پر انتخاب کیا وہ فلسفہ تھا -

اقبال اور عطیہ بیگم کی پہلی ملاقات کی تفصیل عطیہ بیگم ہی کی زبانی سنیے -

''لندن - پہلی اپریل ۱۹۰۷ع -

آج مس بیک نے مجھے خاص طور سے یہ کہہ کر مدعو کیا کہ ایک ہوشمند پروفیسر ، جن کا نام اقبال ہے ، آپ سے ملنے کی غرض سے کیمبرج سے آ رہے ہیں - میں گئی اور اقبال تشریف لائے - میں نے انھیں بہت ہی فاضل شخص پایا - عربی ، فارسی ، سنسکرت سب بخوبی جانتے ہیں - بہت ہی ظریف اور باتونی واقع ہوئے ہیں - اقبال نے فرمایا ''آپ اپنے سفر نامے کی وجہ سے ہندوستان میں اور یہاں بہت مشہور ہو گئی ہیں - میں خاص کر آپ سے ملنے آیا ہوں اور مسٹر علی بلگرامی کی طرف سے دعوت نامہ بھی لایا ہوں کہ آپ کیمبرج آئیں اور ان کی مہمان بنیں ، اور آپ کا جواب بھی میں لے جاؤں گا - میں نے پوچھا ''آپ کس غرض سے لندن آئے ہیں ؟'' کہا کہ ''فلسفے کا مجھے بہت زیادہ شوق ہے - یورپ میں جو کچھ میسر ہے اسے حاصل کروں گا ، جرمنی اور فرانس بھی جاؤں گا -

وہاں بہت کچھ ہے جو یہاں پر نہیں ہے ۔" حافظ کے زیادہ شائق
معلوم ہوتے ہیں ، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ حافظ کے حافظ تھے ۔
انھوں نے یہ بھی کہا کہ "جب حافظ کے رنگ میں ہوتا ہوں اُس وقت
ان کی سپرٹ مجھ میں آ جاتی ہے اور میں خود تھوڑی دیر کے لیے
حافظ بن جاتا ہوں ۔" مجھے بھی حافظ کا کلام یاد تھا ، اسے سناتی رہی ۔
میں نے کہا کہ "سفرنامہ ، جو تہذیب نسواں میں نکل رہا ہے ، وہ میری
ہمشیرہ زہرہ بیگم کا ہے جو بہت قابل خاتون ہیں ۔" انھوں نے فرمایا
"میں ایران میں رہ چکا ہوں ۔ انہیں کہیے کہ بابا فغانی کو ضرور پڑھیں ۔
وہ دیوان قدرے نایاب تو ہے مگر اسے ڈھونڈ نکالیں اور پڑھیں ۔
ہندوستان میں ان کے اشعار کو کوئی نہیں جانتا ، اور بہت کم لوگ
جانتے ہیں کہ بابا فغانی کتنے بلند پایہ شاعر ہیں ۔"[1]

اس کے بعد اقبال اور عطیہ کے روابط مختلف منزلیں طے کرتے ہوئے رفاقت تک پہنچے اور اگرچہ اس رفاقت میں ، جیسا کہ معمول ہے ، کافی بے تکلفی تھی ، پھر بھی (جیسا کہ خطوط کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے) دونوں ایک دوسرے سے ایک مخصوص رکھ رکھاؤ کے ساتھ ملتے رہے ۔ عطیہ نے فلسفے پر اتنا عبور حاصل کر لیا تھا کہ اقبال نے فلسفۂ عجم پر جو مقالہ لکھا تھا وہ انہیں کاملاً سنایا اور اس بات کے خواہاں ہوئے کہ وہ بے باکانہ اپنی رائے کا اظہار کریں ۔ غور کرنے کی ضرورت نہیں ، بادی النظر ہی میں یہ بات حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے کہ اقبال فضیلت کی سند حاصل کرنے کے لیے جو مقالہ لکھیں وہ عطیہ کو از اول تا آخر سنائیں اور رائے کے جویا ہوں ۔ اس سے کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ اقبال کی نظر میں عطیہ کی ذکاوت و ذہانت کا کیا مقام تھا ۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ عطیہ کو ان مخصوص دوستوں میں شمار کرتے تھے جن سے علمی معاملات پر بے تکلف انداز میں بحث ہو سکتی ہے اور جن کی رائے کو نہ صرف بر بنائے علم و فضل بلکہ باعتبار خلوص و رفاقت بھی اہم اور معنی خیز شمار کیا جا سکتا ہے ۔

---

۱۔ "اقبال" : عطیہ بیگم ۔

جس زمانے میں اقبال یورپ گئے ہیں اس وقت یہ کیفیت تھی کہ عورتیں تو کجا ، مرد بھی ایسے کم ملتے تھے جو مغربی علوم و فنون سے کما حقہ آگاہ ہوں اور خاص طور پر فلسفیانہ موشگافیوں میں اقبال کی ہم نوائی کر سکیں ۔ جرمنی میں جب انھیں ان دو نو عمر خواتین سے ملنے کا موقع ملا جو انھیں فلسفے کا درس دینے پر مامور کی گئی تھیں تو اُنھیں اندازہ ہوا کہ ان کے وطن اور مغرب کے نقطہ ہائے نظر میں کیا فرق ہے ۔ یہاں صورت یہ پیدا ہوئی کہ ان کی استانیاں یعنی پروفیسر فراویگے ناست اور فرالائن سینے‌شل ایسی تیز و طرار ، ذہنی طور پر برّاق اور اپنے مضمون پر ایسی حاوی تھیں کہ اقبال کو انکسار کا شیوہ اختیار کرنا پڑا اور انھوں نے خالص طالب علمانہ انداز میں ان خواتین سے فلسفہ پڑھا ۔ درس و تدریس کے اس زمانے کی یاد مدتوں اقبال کے دل میں چٹکیاں لیتی رہی اور عطیہ بیگم کے نام خطوط میں اُنھوں نے بصراحت کہا ہے کہ تدریس کے وہ سہانے دن یاد آتے ہیں جو پھر کبھی لوٹ کر نہ آئیں گے ۔

اقبال نے اپنا مقالہ ہائیڈل برگ یونیورسٹی میں پیش کیا تھا ۔ جن دنوں وہ مقالے کی تیاری میں مصروف تھے ، عطیہ بھی وہاں موجود تھیں اور انھوں نے اقبال کی استانیوں کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے :

> ''یہاں (یعنی ہائیڈل برگ میں) اقبال حلم اور انکساری کا پتلا بنے ہوئے تھے ، حالانکہ لندن میں وہ بے حد خود رائے اور خود پسند نظر آتے تھے ۔ یہ دونوں خوب صورت نو عمر خواتین اقبال کی استاد تھیں اور وہ انھی سے فلسفہ اور دوسرے ادق مضامین میں سبق لیا کرتے تھے . . . یہ لڑکیاں (ویگے ناست اور سینے شل) تینوں زبانیں (جرمن ، یونانی اور فرانسیسی) جانتی تھیں اور میں محسوس کرتی تھی کہ وہ در حقیقت بحر العلوم ہیں ۔ جو کچھ وہاں کہا جاتا تھا ، اقبال اُسے نہایت گہری توجہ اور انکساری کے ساتھ سنتے تھے . . . فرالائن سینے شل جس طریقے سے فلسفیانہ مسائل کی تشریح کرتی تھیں وہ اقبال کو بہت مرغوب تھا اور معلوم ہوتا تھا کہ وہ ان کی تعلیمات سے روحانی فیض حاصل کر رہے ہیں ۔''[1]

---

۱۔ ''اقبال'' از عطیہ بیگم ، صفحات ۲۲ - ۲۳ ۔

اقبال عطیہ کی معیت میں اپنی استانیوں کو ساتھ لے کر اکثر قابلِ دید مقامات کی سیر کے لیے نکل جاتے تھے ۔ خاص طور پر انھیں وہ باغ محبوب تھا جو دریائے نیکر کے نواح میں واقع تھا ۔ عطیہ کے الفاظ میں ''اس باغ میں ایک چھوٹا سا دریا بہتا تھا ، جہاں کہیں کہیں آبشار بھی تھے ، جن کی وجہ سے جنّت الفردوس کا سماں بندھ جاتا تھا ۔"

جن لوگوں نے اقبال کو قریب سے دیکھا ہے وہ جانتے ہیں کہ علامہ شگفتہ جبیں ، خوش کلام ، بذلہ سنج اور خوش وضع انسان تھے ، لیکن ان کے بے تکلف دوستوں کا حلقہ بہت محدود تھا ۔ عام ملاقاتیوں ، شناساؤں اور رسمی دوستوں سے بھی وہ اگرچہ بے تکلف ملتے تھے لیکن ایک خاص قسم کا وقار ان کے اور ملنے والے کے درمیان حجاب اکبر سا بن جاتا تھا ۔ ان کی شگفتہ مزاجی اور بذلہ سنجی صرف ان ہی نجی محفلوں میں ظاہر ہوتی تھی جہاں گنتی کے بے تکلف دوست جمع ہو جاتے تھے ۔ بالفاظِ دیگر اقبال کی افتاد طبع ہی ایسی تھی کہ نہ وہ جلدی بے تکلف ہوتے تھے ، نہ کسی کو جلدی دوست بناتے تھے اور نہ بے باکانہ ہنسی مذاق کی باتیں کرتے تھے ۔ اس اعتبار سے وہ صحیح معنی میں دیر آشنا تھے ۔ لیکن ویگے ناست ، سینے شل اور عطیہ نے اپنی گونا گوں خوبیوں سے اقبال کو اس طرح متاثر کیا کہ اقبال انھیں اپنا دوست اور رفیق شمار کرنے لگے اور ان کی موجودگی میں ان کی شگفتگی طبع اور بذلہ سنجی کا اظہار ہونے لگا ۔ عطیہ نے ایسے کئی واقعات نقل کیے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ نجی صحبتوں میں ، جہاں اقبال بے تکلفانہ ہنستے بولتے تھے وہاں بوقتِ ضرورت کبھی تنہا اور کبھی دوسروں کے ساتھ مل کر گا بھی لیتے تھے ۔

مختصر یہ ہے کہ قیامِ یورپ کے دوران میں اقبال کے دل پر ویگے ناست اور سینے شل کے ہمدردانہ اسلوبِ تدریس کا بہت گہرا اثر ہوا اور عطیہ میں انھوں نے وہ رفیق ، ہم نوا ، ہم خیال اور ہم زبان مخلص دوست دیکھا جس کی تمنّا ہر انسان کو بالعموم اور فن کار کو بالخصوص رہتی ہیں ۔ عطیہ کی طبّاعی اور ذہانت اور اصابت رائے متعدد موقعوں پر اقبال کے کام آئی اور اقبال نے یہ محسوس کیا کہ یہ خاتون ذہنی طور پر ایسا مقام بلند رکھتی ہے کہ اس کی رفاقت کا میسر آ جانا مغتنمات میں سے ہے

عطیہ کے نام اقبال نے جو خطوط لکھے ہیں ان کے مطالعے سے یہ حقیقت

روشن ہو جاتی ہے کہ یورپ سے واپس آنے کے بعد اقبال کا احساس تنہائی بہت شدید صورت اختیار کر گیا ۔ کہاں تو یہ کہ مغرب میں نو عمر خواتین بھی فلسفے کی باریکیوں سے آشنا تھیں اور کہاں یہ عالم کہ یہاں کے پڑھے لکھے مرد بھی ان مسائل کی طرف متوجہ نہ ہوتے تھے جو اقبال کے پیشِ نظر تھے ۔ ان کی متأہلانہ زندگی کچھ خوش گوار نہ تھی ، پھر یہ کہ اپنی دیر آشنائی کے باعث دوست و احباب کم تھے ۔ ۱۹۰۹ع سے ۱۹۱۱ع تک کے خطوط میں اپنی تنہائی کے احساس کا اور اپنی پریشانی خاطر کا ذکر اقبال نے بڑے موثر انداز میں کیا ہے ۔

علاوہ ازیں عطیہ کو اپنا دوست اور مخلص ہم نوا اور ہم زبان سمجھ کر بہت سی ایسی باتیں بھی لکھی ہیں جن سے ان کی طبیعت کے مخصوص رجحانات نمایاں ہوتے ہیں ۔

۱۷ جولائی ۱۹۰۹ع کے ایک خط میں لکھتے ہیں :

''مجھ پر آپ کی بے پایاں عنایات کا آپ کو تو شاید علم ہی نہیں مگر مجھے ان کا اس قدر احساس ہے کہ ان کے اظہار سے میری زبانِ قلم قاصر ہے ۔ چونکہ ناقابلِ بیان احساسات کا حیطہ بیان میں لے آنا ممکن نہیں ، آئیے اس قصے کو یہیں چھوڑ دیں . . . مجھ سے آپ کو شکایت نہ ہونی چاہیے ، میں تو خود اپنے لیے بھی اک معمہ ہوں ۔ برسوں گزرے میں نے کہا تھا :

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے
کچھ اس میں تمسخر نہیں واللہ نہیں ہے

لوگ ریاکاری سے عقیدت رکھتے ہیں اور اس کا احترام کرتے ہیں ۔ میں ایک بے ریا زندگی بسر کرتا ہوں . . . بائرن ، گوئٹے اور شیلے کو اپنے معاصرین کا احترام حاصل نہ ہو سکا ۔ میں اگرچہ فنِ شعر میں ان کی ہمسری کا دعوے دار نہیں ہو سکتا ، تاہم مجھے یہ فخر ہے کہ کم از کم اس اعتبار سے ان کی ہم نشینی کا حقدار ضرور ہوں . . . میں تو اپنی فطرت کے تقاضے سے پرستاری پر مجبور ہوں ۔[1] میری پرستش کوئی کیا کرے گا . . . کیا آپ مجھے

---

۱۔ اسی زمانے میں اقبال نے ''عاشقِ ہرجائی'' کے نام سے ایک نظم لکھی ہے ،
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس نظم کی نقل ارسال فرما سکتی ہیں جو میں نے میونخ سے آپ کو بھیجی تھی ۔''[1] (اقبال نامہ ، حصہ دوم ، صفحات ۱۲۱ تا ۱۲۸) ۔

۱۹۰۹ع ہی کے ایک خط میں لکھتے ہیں :

''میری زندگی سخت مصیبت بنی ہوئی ہے ۔ وہ مجھ پر کوئی سی بھی بیوی زبردستی منڈھ دینا چاہتے ہیں ۔ میں نے اپنے والد کو لکھ دیا ہے

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

یہ اشعار غور طلب ہیں :

حسنِ نسوانی ہے بجلی تیری فطرت کے لیے
پھر عجب یہ ہے کہ تیرا عشق بے پروا بھی ہے
ہے حسینوں میں وفا نا آشنا تیرا خطاب
اے تلون کیش تو مشہور بھی ، رسوا بھی ہے
تیری ہستی کا ہے آئینِ تفنّن پر مدار
تو کبھی ایک آستانے پر جبیں فرسا بھی ہے

---

گو حسینِ تازہ ہے ہر لحظہ مقصودِ نظر
حسن سے مضبوط پیمانِ وفا رکھتا ہوں میں
سچ اگر پوچھے تو افلاسِ تخیّل ہے وفا
دل میں ہر دم اک نیا محشر بپا رکھتا ہوں میں
فیضِ ساقی شبنم آسا ، ظرفِ دل دریا طلب
تشنۂ دائم ہوں ، آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں

۱- یہ نظم ''وصال'' کے نام سے ''بانگِ درا'' میں شائع ہوئی ۔ یہ اشعار خصوصیت سے معنی خیز ہیں :

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل مجھے
خوبیِ قسمت سے آخر مل گیا وہ گل مجھے
نامرادی محفلِ گل میں مری مشہور تھی
صبح میری آئنہ دارِ شبِ دیجور تھی
اب تاثر کے جہاں میں وہ پریشانی نہیں
اہلِ گلشن پر گراں میری غزل خوانی نہیں

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کہ انھیں میری شادی ٹھہرانے کا کوئی حق نہیں تھا ۔ بالخصوص جب کہ میں نے اس قسم کے تعلق میں پڑنے سے انکار کر دیا تھا ۔ میں اس کی

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

غازۂ اُلفت سے یہ خاکِ سیہ آئینہ ہے
اور آئینے میں عکسِ ہمدمِ دیرینہ ہے
قید میں آیا تو حاصل مجھ کو آزادی ہوئی
دل کے لٹ جانے سے میرے گھر کی آبادی ہوئی
ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے
چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے

ان اشعار میں کلاسیکی شاعری کے علائم و رموز کا صناعانہ استعمال دیدنی ہے ۔ گل تو ظاہر ہے کہ محبوب کے لیے استعارہ ہے ، بلبل کے علامتی مفہوم میں اقبال نے کچھ تغیر پیدا کر دیا ہے ۔ یہاں مراد اس محرمِ راز دوست سے لی ہے جو گرمیٔ عشق سے آشنا ہے اور غزل خواں ہے ۔ محفل سے مراد حلقۂ محبوبی ہے یا دائرۂ دلبراں کہہ لیجیے ۔ میر نے اسی قسم کے تصوّر کے لیے باغ کا لفظ استعمال کیا تھا :

پتّا پتّا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

اہلِ گلشن معاصر غزل‌گو شعرا ہیں جن کے اشعار میں اقبال کو شعلۂ آرزو بھڑکتا نظر آتا تھا جو دلی لگاؤ کے بغیر لفظوں کو رنگین اور روشن نہیں کرتا ۔

''ہمدمِ دیرینہ'' کی ترکیب بہت معنی خیز ہے ۔ مراد یہ ہے کہ انسان اپنے ذہن میں ایک معیاری تصویر یا تمثال لیے پھرتا ہے ۔ یہ تصویر آئینۂ خیال میں منعکس رہتی ہے اور اسی تصویر کو دنیائے خارجی میں متشکل دیکھنے کی آرزو آدمی کو بے تاب و بے قرار رکھتی ہے ۔ اور جب کہیں ایسی صورت نظر آتی ہے جو تصویرِ خیالی سے مشابہ ہوتی ہے تو دل خود بخود اس کی طرف کھنچتا ہے اور عشقِ بہ نگاہِ اوّلیں کی صورت پیدا ہوتی ہے ۔ دل کے روپ نگر میں تو بہت نقش ہوتے ہیں لیکن یہ تمثال اور تصویر بہت روشن اور پُر اسرار ہوتی ہے جسے خارج میں پا لینے کی آرزو

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کفالت کرنے پر بالکل رضامند ہوں لیکن میں اُسے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی کو اجیرن بنانے کے لیے ہرگز تیار نہیں ہوں ۔ انسان ہونے کی حیثیت سے مجھے مسرت اور خوشی حاصل کرنے کا حق ہے ۔ اگر سوسائٹی یا فطرت مجھے وہ حق دینے سے انکار کر دے تو میں دونوں کا کھلم کھلا مقابلہ کروں گا ۔ واحد علاج یہ ہے کہ میں اس بد بخت ملک کو چھوڑ کر کہیں چلا جاؤں یا پھر شراب نوشی میں پناہ لوں جو خودکشی کو آسان بنا دیتی ہے ۔ کتابوں کے یہ مردہ

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

سوز و سازِ حیات بن کر رہ جاتی ہے ۔ اس تصویر کا عکس دنیا میں نہیں ملتا تو انسان غالب کی طرح بے تاب و بے قرار ہو کر تڑپتا ہے :

تمثالِ جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئینۂ خیال کو دیکھا کرے کوئی

''عرض کر'' عرض کردن فارسی محاورے کا ترجمہ کر دیا ہے ، یعنی ظاہر کرنا ، پیش کرنا ، نمودار ہونا ۔ اب چونکہ یہ تصویرِ خیالی ، یہ تمثالِ معیاری شروع سے دل میں پرافشاں رہتی ہے اور انسان جیسے اسے دل سے لگائے پھرتا ہے تو اسے اقبال نے ہمدمِ دیرینہ کہا ۔ آخری شعر میں یوں معلوم ہوتا ہے جیسے آب و گل کے کسی خاص پیکر کی طرف اشارہ ہے جس کے حسن میں چاندنی کی سی ٹھنڈک کا شعور ہوتا ہے ۔ کچھ ایسا بھی معلوم ہوتا ہے جیسے چہرے کی صباحت کا ذکر کیا جا رہا ہے ۔ اس گمان کو یوں تقویت پہنچتی ہے کہ یورپ ہی میں بیٹھ کر اقبال ایک غزل لکھتے ہیں اور اس میں کہتے ہیں :

میں نے اے اقبال یورپ میں اُسے ڈھونڈا عبث
بات جو ہندوستان کے ماہ سیماؤں میں تھی

اور یوں بھی صباحت کا ذکر اقبال کے کلام میں صفاتِ محبوبی بیان کرنے میں عموماً آتا ہے ۔ مثلاً :

حلقہ بستند سرِ تربتِ من نوحہ گراں
دلبراں ، زہرہ وشاں ، گلبدناں ، سیم براں
دست بر سینہ ، نظر بر لبِ بامے دارم
حسرتِ جلوۂ آں ماہِ تمامے دارم

بنجر اوراق مجھے مسرت نہیں دے سکتے ۔ میری روح میں کافی آگ پنہاں ہے جو انھیں جلا سکتی ہے اور تمام سماجی رسوم کو بھی ۔ آپ کہیں گی کہ ایک اچھے خدا نے یہ تمام چیزیں پیدا کی ہیں ۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو ، مگر اس زندگی کے واقعات ایک مختلف نتیجے کی طرف رہنمائی کرتے ہیں ۔ کسی اچھے خدا کی بجائے ذہنی طور پر کسی قادرِ مطلق شیطان پر یقین لے آنا زیادہ آسان ہے ۔ براہِ کرم ان خیالات کے اظہار کے لیے معاف کیجیے گا ۔ میں ہمدردی کا خواست گار نہیں ہوں ۔ میں تو صرف اپنی روح کے بوجھ کو اتار دینا چاہتا تھا ۔ آپ میرے بارے میں سب کچھ جانتی ہیں اور اسی وجہ سے میں نے اپنے خیالات کو الفاظ کا جامہ پہنانے کی جرأت کی ہے ۔" (اقبال ، از عطیہ بیگم ، صفحات ۳۶ ، ۳۷) ۔

اسی خط میں اُنھوں نے یہ بھی لکھا کہ :

"میرے پاس آپ کی دوست لڑکی ویگے ناست کا خط آیا تھا ۔ میں اس لڑکی کو بے حد پسند کرتا ہوں ۔ وہ کتنی اچھی اور سچی ہے ۔"[1]

اقبال کے اس خط سے افسردگی ، حرمان ، احساسِ تنہائی اور سخت ذہنی اور روحانی اضطراب کا اظہار ہوتا ہے ۔ اس کے جواب میں عطیہ بیگم نے جو کچھ لکھا وہ اگرچہ ہماری دسترس میں نہیں لیکن خود ان کا بیان موجود ہے کہ "اقبال کا یہ خط ہمدردانہ توجہ کا محتاج تھا اور ضرورت تھی کہ اس کے بارے میں احتیاط برتی جائے ۔"[2]

ظاہر ہے کہ عطیہ کی مراد یہ ہے کہ وہ یہ تو پسند کرتی تھیں کہ اقبال مایوسی کے ان مہیب اور خوف ناک غاروں سے نکل آئیں جہاں اُمید کی کسی کرن کا بھی گذر نہ تھا لیکن وہ یہ نہ چاہتی تھیں کہ ہمدردی کا اسلوب ایسا ہو کہ ان کے الفاظ سے کوئی ایسی بات مترشح ہو جسے ان کی منشا کے خلاف غلط معنی دیے جا سکیں ۔ بہ الفاظِ دیگر وہ رفاقت کے اس مقام پر تھیں جہاں کسی عورت اور کسی مرد کے باہمی روابط جنس کے لوث سے پاک ہو جاتے

---

۱- کتاب مذکور ، ص ۳۸ ۔
۲- کتاب مذکور ، ص ۳۹ ۔

ہیں - یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اقبال کو اس کمزوری کے اظہار پر ملامت کی اور دوسرے امور کی طرف متوجہ ہونے کا مشورہ دیا - یہ مشورہ اگرچہ نفسیاتی طور پر غلط تھا کیونکہ انسان جس بات کو شعوری طور پر فراموش کرنا چاہتا ہے وہی بات رہ رہ کر یاد آتی ہے -[1]

عطیہ نے جب اقبال کو تسکین دی تو انھوں نے اپنے ذہنی اضطراب کو تخلیقِ شعر کا موجب بنا لیا - اور وہ ہیجان ، جوش اور احساسِ حرمان جو ان کے دل میں سیلِ بلا بن میں کر موجزن تھا اس نظم کی صورت میں ظاہر ہوا جس کا عنوان ''سیرِ فلک'' ہے - اس نظم میں سب سے معنی خیز بات یہ ہے کہ اقبال نے جہنم کو اپنی فطرت کے اعتبار سے سرد دیکھا ہے اور عطیہ کو یہ لکھا ہے :

''اس ملک میں جہاں کوئلے کی کانیں بہت زیادہ نہیں ہیں ، جتنے انگارے جمع کرنے ممکن ہیں ، میں انھیں جمع کرنے کی فکر میں ہوں . . . میری اپنی بدنصیب ذات مصیبت انگیز خیالات کی کان بنی ہوئی ہے جو سانپ کی طرح میری روح کے عمیق اور تاریک سوراخوں سے باہر نکلتے ہیں - میرا خیال ہے کہ میں سپیرا بن جاؤں گا اور بازاروں میں پھرتا پھروں گا ، اس طرح کہ متجسس لڑکوں کی ایک جماعت میرے پیچھے ہوگی -

یہ خیال نہ کیجیے گا کہ میں یاس پسند ہوں - میں آپ سے کہتا ہوں کہ تکلیف بہت ہی لذیذ چیز ہے اور میں اپنی بد قسمتی سے لطف اندوز

---

۱- حسرت نے اس کیفیت کا بیان ایک غزل میں کیا ہے جس کے تین شعر یہ ہیں :

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں
الٰہی ترکِ اُلفت پر وہ کیونکر یاد آتے ہیں
نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں
رہا کرتے ہیں قید ہوش میں اے وائے ناکامی
وہ دشتِ خود فراموشی کے چکتر یاد آتے ہیں

ہوتا ہوں اور ان لوگوں پر ہنستا ہوں جو یہ یقین رکھتے ہیں کہ وہ خوش و خرم ہیں ۔ آپ دیکھتی ہیں کہ میں اپنی مسرت کس طرح چھپ چھپا کر حاصل کر لیتا ہوں ۔''[۱]

اس خط کے مندرجات بہت اہم اور دور رس ہیں ۔ پہلے تو یہ کہ اقبال کو اس بات کا پورا شعور ہے کہ مایوسی اور حرمان کے جو خیالات ان کے دل میں پیدا ہوتے ہیں وہ کسی نفسیاتی فشار کا نتیجہ ہیں کیونکہ انھوں نے ان خیالات کے پیدا ہونے کے لیے ایسی تشبیہات استعمال کی ہیں جن سے فوراً ذہن نفسیات دانوں کے ان نظریات کی طرف متوجہ ہوتا ہے کہ مختلف آرزوئیں ، خوابیدہ تمنائیں ، حسرتیں اور بر نہ آنے والی اُمیدیں تحت الشعور میں ہر وقت ہنگامہ آرا رہتی ہیں اور طبعاً اپنی تسکین کا تقاضا کرتی ہیں ۔ بعض تمناؤں کو انسان بہ جبر و قہر دائرۂ شعور میں لا کر اور گھبرا کر پھر تحت الشعور کے دائرے میں لوٹا دیتا ہے ۔ بعض تمناؤں کی تنقیح اور تہذیب کر کے انھیں ایسا پاکیزہ مقام عطا کرتا ہے کہ ان کی تسکین کی صورتیں نہ معاشرے کو ناگوار گزرتی ہیں ، نہ انسان کی اپنی ذات کو ۔ اقبال نے بھی اپنے احساسِ حرمان کا ترفّع کر لیا ہے ۔ انھیں یہ معلوم ہوگیا ہے کہ وہ ہمدمِ دیرینہ جس کا عکس آئینۂ دل میں جلوہ گر ہے ، کبھی میسر نہ آئے گا ۔ ظاہر ہے کہ اس سے تنہائی کا احساس شدید تر ہوگیا ہے ، لیکن ایک طرح سے تسلی بھی ہو گئی ہے ۔ پھر یہ بھی ہے کہ اقبال نے اس ہمدمِ دیرینہ سے ملاقات یا اتصالِ جسمی کو غایتِ حیات نہیں سمجھا بلکہ اس کے نہ ملنے سے جو اضطراب پیدا ہوا ہے اس کا ترفّع کر کے اقبال نے اپنے تنہائی کے احساس کو اور اپنے حرماں کے شعور کو نہایت خوب صورت شعری قالب بخشا ہے ۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اظہارِ حرماں کم ہو جاتا ہے یا اذیّتِ حرماں مٹ جاتی ہے ، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر حرماں اور احساسِ تنہائی کا ترفّع کر لیا جائے تو ہمدمِ دیرینہ کی جدائی بھی ایک کیفیتِ خاص پیدا کرتی ہے جسے نشاطِ غم انگیز یا لذّتِ الم آشنا کہا جا سکتا ہے ۔ یہ کیفیت خلش بھی ہے اور

---

۱۔ کتاب مذکور ، ص ۳۱ ۔

چبھن بھی ، مٹھاس بھی ہے اور تلخی بھی ۔ بیک وقت اس کیفیت میں کسک ، تپش ، سوز و ساز اور تسکین و اضطراب موجود ہوتے ہیں ۔ غالب نے اس کیفیت کو نہایت خوبی سے یوں قلم بند کیا ہے :

مرد آں کہ در ہجوم تمنا شود ہلاک
از رشک تشنہ‌ٔ کہ بدریا شود ہلاک
غم لذتے است خاص کہ طالب بذوق آں
پنہاں نشاط ورزد و پیدا شود ہلاک

علاوہ ازیں جب وجہِ اضطراب دائرۂ شعور میں آ جاتی ہے تو تسکین کی نئی کیفیت بھی ضرور پیدا ہوتی ہے ۔ غالب نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

بے تکلف در بلا بودن بہ از بیمِ بلا است
قعرِ دریا سلسبیل و روئے دریا آتش است

لیکن سچ یہ ہے کہ عرفی جو کچھ کہہ گیا ہے اس کا جواب نہ غالب سے بن پڑا ، نہ یہ امکان ہے کہ کسی اور سے بن پڑے گا ۔ یوں فیضِ سخن کبھی بند نہیں ہوتا ۔ عرفی کہتا ہے :

ہم سمندر باش و ہم ماہی کہ در جیحونِ عشق
روئے دریا سلسبیل و قعرِ دریا آتش است

اقبال نے احساسِ حرماں کے ترفع سے اپنی تخلیقی کاوشوں کی جو تہذیب کی ہے اس کا سراغ کچھ ان اشعار سے ملے گا جن میں حرماں اور ناکامی ہی کو پر خلوص محبت کا معیار یا خاصہ قرار دیا گیا ہے :

مرا ز دیدۂ بینا شکایتے دگر است
کہ چوں بجلوہ درآئی حجابِ من نظر است
اگر لبِ بوالہوسی با تو نکتہ‌ٔ گویم
کہ عشق پختہ تر از نالہ ہائے بے اثر است
باین بہانہ دریں بزم محرمے جویم
غزل سرایم و پیغام آشنا گویم

---

سرمایۂ درد تو غارت نتواں کردن
اشکے کہ ز دل خیزد در دیدہ شکستم من[1]

''بندگی نامہ'' میں اقبال غم کی دو صورتیں متعین کرتے ہیں :

یک غم است آں غم کہ آدم را خورد
آں غمِ دیگر کہ ہر غم را خورد
آں غمِ دیگر کہ مارا ہم دم است
جانِ ما از صحبتِ او بے غم است
اندر و ہنگامہ ہائے غرب و شرق
بحر و در وے جملہ موجودات غرق

بتدریج اسی غم نے تخلیقی کاوشوں کو یوں رنگین کیا کہ عاشق کا مقام یہ نہ رہا کہ رنگ زرد ہو اور لب پر آہ سرد ہو بلکہ یہ ہو گیا کہ :

عاشق آں نیست کہ لب گرم فغانے دارد
عاشق آں است کہ برکف دو جہانے دارد

---

تیشہ اگر بسنگ زد ایں چہ مقام گفتگوست
عشق بدوش میکشد ایں ہمہ کوہسار را

اقبال نے عطیہ کا شکریہ ادا کیا کہ اُنھوں نے بڑے نازک موقعے پر تسلی اور تسکین کا سامان مہیا کیا تھا اور اُنھیں یہ لکھا :

''آپ جانتی ہیں کہ میں آپ سے کوئی بات نہیں چھپایا کرتا اور میرا اعتقاد ہے کہ ایسا کرنا گناہ ہے ۔''[2]

اسی زمانے کے خطوط سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کو یوں محسوس ہوا

---

۱۔ غالب کہتا ہے اور اقبال پر اس کے کہنے کا فیض ظاہر ہے :

نالہ بلب شکستہ ایم ، داغ بدل نہفتہ ایم
دو بیتاں ممسکیم زر بخزانہ کردہ ایم
تا بچہ مایہ سر کنیم نالہ بہ عذر بے غمی
از نفس آنچہ داشتیم صرف ترانہ کردہ ایم

۲۔ کتاب مذکور ، ص ۴۰ ۔

جیسے عطیہ ان سے ناراض ہو گئی ہے ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اُنھوں نے عطیہ بیگم کو یہ لکھا کہ "آپ کے خط نے مجھے پریشان کر دیا ہے . . . شاعری کے متعلق میں اپنے دل میں کسی قسم کا ولولہ محسوس نہیں کرتا اور آپ ہی اس کی ذمہ دار ہیں ۔"[1]

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ عطیہ کی رفاقت اقبال کی تخلیقات شعری میں بہت بڑی حد تک دخیل تھی ۔ اور جب اُنھیں یہ احساس ہوا کہ عطیہ ان سے خفا ہیں (چاہے اس خفگی کی بنا غلط فہمی پر ہی مبنی ہو) اُنھوں نے بہ تصریح ایک خط میں کہا :

"مجھے ایسے معلوم ہوتا ہے کہ کسی نے میری شاعری کی خوب صورت دیوی کو قتل کر دیا ہے ۔"[2]

آخر ۱۴ دسمبر ۱۹۱۱ء کو اُنھوں نے عطیہ کے نام جو خط لکھا اس میں یہ ذکر کیا کہ :

"میں نے پرسوں علی الصبح چار بجے کچھ شعر لکھے تھے ۔ میں نے اس سے پہلے اس بحر میں لکھنے کی کبھی کوشش نہیں کی ۔ یہ نہایت ہی ترنم ریز بحر ہے ۔ کاش میں وہاں ہوتا اور آپ کو اور بیگم صاحبہ کو ترنم سے سناتا ۔"[3]

معلوم ہوتا ہے کہ رفاقت کا آئینہ جو عارضی طور پر غبار آلود ہو گیا تھا وہ کیفیت جاتی رہی اور اقبال نے پھر شعر کہنے کی تمنا کی اور شعوری طور پر ایسی بحر میں شعر کہے جو ان کے خیال میں بہت مترنم ہے (نظم ابھی نقل ہوتی ہے) ۔ نظم کی بحر کے ترنم میں شک کی کوئی گنجائش نہیں لیکن یہ غلط ہے کہ اس سے پہلے اقبال نے کبھی شعر اس بحر میں نہ کہے تھے ۔ جو نظم اقبال نے عطیہ کو لکھ کر بھیجی ہے اس کا عنوان "نوائے غم" ہے اور اس کی بحر رمل ہے (فاعلاتن ، فعلاتن ، فعلاتن ، فعلان) ۔ اسی وزن میں اس کے پہلے اقبال یہ نظمیں کہہ چکے تھے : "ابر کہسار" ، "بچے کی دعا" ، "انسان اور بزمِ قدرت" ،

---

۱۔ کتاب مذکور ، ص ۵۳ ۔
۲۔ کتاب مذکور ، ص ۵٦ ۔
۳۔ کتاب مذکور ، صفحات ٦۱ - ٦۲ ۔

"دل" (جو "فریاد امت" کا جزو ہے) اور "صبح کا ستارہ" ۔ تعجب ہے کہ اقبال کو یہ تسامح ہوا ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ عروض سے کماحقہ آگاہ تھے اور ان سے اس قسم کی غلطی کا سرزد ہونا نہایت حیرت انگیز ہے ۔ بہرحال نظم یہ ہے :

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش
جس کی ہر رنگ کے نغموں سے ہے لبریز آغوش[1]
بربطِ کون و مکاں جس کی خموشی پہ نثار
جس کے ہر تار میں ہیں سینکڑوں نغموں کے مزار[2]
محشرستانِ نوا کا ہے امیں جس کا سکوت
اور منّت کشِ ہنگامہ نہیں جس کا سکوت
آہ اُمّیدِ محبت کی بر آئی نہ کبھی
چوٹ مضراب کی اس ساز نے کھائی نہ کبھی
مگر آتی ہے نسیمِ چمنِ طور کبھی
سمت گردوں سے ہوائے نفسِ حور کبھی[3]

---

۱۔ زندگی کو رباب کہنا اقبال کا شیوۂ خاص ہے ۔ ان کا خیال ہے کہ وہ نازک اور دلپذیر حقیقتیں جو کسی طرح الفاظ کا جامہ نہیں پہنتیں ، سُروں کے اُتار چڑھاؤ اور ان کے دل کش امتزاج کے ذریعے ادا ہو جاتی ہیں ۔ غالباً رومی کے اشعار بھی مدنظر ہیں ۔ مثلاً :

خشک رود و خشک چوب و خشک پوست
از کجا می آید ایں آواز دوست

اور اقبال کہتا ہے :

نگاہ می رسد از نغمۂ دل افروزے
بمعنیٔ کہ برو جامۂ سخن تنگ است

۲۔ بربطِ کون و مکاں اسی قدسی موسیقی کی یاد دلاتا ہے جسے انگریزی میں Music of the Spheres کہتے ہیں ۔

۳۔ شوپنہار بھی اس نظریے کا موید معلوم ہوتا ہے کہ انسان دنیا کے غم و آلام میں اس طرح پھنس جاتا ہے اور اکتا دینے والے تسلسل سے اس طرح پریشان ہو جاتا ہے کہ صرف شراب یا فنون لطیفہ میں انہاک ہی اسے اس گرفتاری

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

چھیڑ آہستہ سے دیتی ہے مرا تارِ حیات
جس سے ہوتی ہے رہا روحِ گرفتارِ حیات
نغمۂ یاس کی دھیمی سی صدا اُٹھتی ہے
اشک کے قافلے کو بانگِ درا اُٹھتی ہے[۱]
جس طرح رفعتِ شبنم ہے مذاقِ رم سے
میری فطرت کی بلندی ہے نوائے غم سے[۲]

عطیہ بیگم سے اقبال کے روابط مرتے دم تک استوار رہے ۔ عطیہ کے نام ان کا آخری خط ۱۰ ستمبر ۱۹۳۱ع کا تحریر کردہ ہے ۔ یہ صرف ایک شعر

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

سے رہائی بخش سکتے ہیں ۔ وہ خط بھی ذہن میں رکھیے جس میں اقبال نے کہا تھا کہ میں شراب سے رجوع کروں گا ۔ معلوم ہوتا ہے کہ اب جذبات کے ترفّع کی وجہ سے طبیعت میں توازن اور اعتدال پیدا ہو گیا ہے اور وہ بجا طور پر یہ تصوّر کرنے لگے ہیں کہ فنونِ لطیفہ کی طرف متوجہ ہونے سے روح کو سکون ملتا ہے ۔ یہ اشارے ہیں جو ''تار حیات'' کے کلمات سے مترشّح ہیں ۔ اگلے شعروں میں بھی بات موسیقی ہی کی اصطلاحوں میں کی گئی ہے ۔

۱۔ یاس کو نغمہ کہہ کر اُسی کیفیت کو شعری قالب بخشا ہے جس کا ذکر خط میں یوں کیا گیا تھا کہ میں اذیّت سے لذت حاصل کرتا ہوں ۔ دھیمی سی صدا کلاسیکی توازن اور اعتدال کا سراغ دیتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ اقبال طے کر چکے ہیں کہ واردات اور جذبات کے بیان میں وہ رکھ رکھاؤ سے کام لیں گے اور جذبات کے شعلوں کو لفظوں کے لباسِ حریر میں اس طرح لپیٹ دیں گے کہ دھواں ضرور اٹھے لیکن حریر بھڑکنے نہ لگے ۔

۲۔ آخری شعر میں یہ تصریح کر دی ہے کہ غمِ عشق اور غمِ حیات کا ترفّع یوں کر دیا گیا ہے کہ تمام جذبات و واردات مہذب ہوگئے ہیں ۔ رفعت اور بلندی اس بات کا سراغ دیتے ہیں کہ اقبال نے شعوری کوشش کر کے اپنے آپ کو اُن تمناؤں سے بلند تر کر لیا ہے جو تحت الشعور سے طرح طرح کے روپ دھار کر نکلتی تھیں ۔ یہ وہی تمنائیں تھیں جن کے ساتھ وہ تصوّرات و افکار وابستہ تھے جنھیں اقبال نے سانپوں سے تشبیہ دی تھی ۔

پر مشتمل ہے ، یعنی خط کی صورت یہ ہے :

(پرائیویٹ)

عالمِ جوشِ جنوں میں ہے روا کیا کیا کچھ
کہیے کیا حکم ہے دیوانہ بنوں یا نہ بنوں

محمد اقبال

بمبئی ۱۰ ستمبر ۱۳ء

جو کچھ اوپر عرض کیا گیا اس سے یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ اقبال کا احساسِ تنہائی صرف اس بات کے شعور ہی پر مبنی نہ تھا کہ عظیم المرتبت فن کار کے افکار و تصورات عام لوگوں سے مختلف ہوتے ہیں بلکہ اس کی تہہ میں یہ بات بھی کارفرما تھی کہ انھیں اس ہمدم دیرینہ کی جستجو رہی جو ان کی ہم نوائی اور ہم زبانی کر سکے اور جو ان کی طبیعت کے کیف و کم سے آگاہ ہو کر ان کے لیے سکون قلب کے وسائل مہیا کرے ۔ جس زمانے میں ان کا اضطراب اپنے عروج پر تھا ، عطیہ بیگم کی رفاقت ان کے آڑے آئی ، لیکن اس رفاقت نے جہاں ایک خاص حد تک اقبال کو سکون بخشا وہاں طبعاً تنہائی کے احساس کو بھی شدید تر کر دیا ۔ عطیہ بیگم کی رفاقت اور ان کی خط و کتابت سے انگلستان اور جرمنی کی ان محفلوں کی یاد تازہ ہوتی تھی جہاں اقبال کو فلسفے کے شیدائی ، علوم کے شیفتہ ، مہذب ، شائستہ ، فنونِ لطیفہ کے دل دادہ ، پڑھے لکھے ہم نفس اور ہم زبان نظر آتے تھے جن کے خلوص اور جن کی عقیدت کی یاد اقبال کے خطوط میں غم کی آنچ بن کر سلگتی ہوئی نظر آتی ہے ۔

تنہائی کے اس شدید احساس نے ، جس کی پیچ در پیچ وجوہ کا اجمالی تذکرہ کیا گیا ہے ، اقبال سے ایسی نظمیں کہلوائیں جو اُردو اور فارسی میں عدیم النظیر ہیں ۔ لیکن اس امر سے بحث جداگانہ ہوگی ۔[1]

☆ ☆ ☆

۱۔ دیکھیے مخصوص ذہنی رجحانات کی نمود — احساسِ تنہائی ۔

## (۳)

# مخصوص ذہنی رجحانات کی نمود

### (الف) وطنیت کے مغربی تصوّر سے گریز :

وطنیت کے مغربی تصوّر سے اجمالاً بحث کرتے ہوئے اس بات کی تصریح کر دی گئی تھی کہ علامہ کی نظر میں یہ تصوّر جو مغرب کے لیے ایک خالص سیاسی تصوّر ہے ، اسلام سے متصادم ہوتا ہے ، جو صرف دین ہی نہیں بلکہ ایک فکری نظام ، اجتماعی ہیئت اور اسلوبِ زیست کا نام بھی ہے ۔ یہ تصریح بھی کر دی گئی تھی کہ جب اقبال نے مغرب کے تصوّرِ وطنیت کو مسترد کیا تو ان کے حبِ وطن کے جذبے میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ۔ برعظیم ہند و پاکستان کے متعلق ان کا دل جن جذباتِ عقیدت سے لبریز تھا ان کی خوب صورت ترین مثال ''جاوید نامہ'' میں پائی جاتی ہے ۔ مقام یہ ہے کہ اقبال اور رومی فلکِ زحل پر جا پہنچے ہیں ۔ فلک زحل کیا ہے :

عالمے مطرود و مردود سپہر
صبح او مانند شام از بخل مہر
صد ہزاز افرشتۂ تندر بدست
قہر حق را قاسم روز الست

[ایک دنیا ہے کہ بارگاہ الٰہی کی راندی ہوئی ہے ۔ ایک عالم ہے کہ آسمان نے اسے مردود قرار دے رکھا ہے ۔ سورج وہاں طلوع ہونے سے

یوں شرماتا ہے کہ وہاں کی صبح شام کی طرح تاریک اور افسردہ نظر آتی ہے - (قہرِ الٰہی کا یہ عالم ہے کہ) لاکھوں فرشتے بجلیوں کے کوڑے ہاتھ میں لیے کھڑے ہیں (اور گویا اس سیارے کو سزا دے رہے ہیں) یہی وہ موکلانِ عذاب ہیں کہ الست کے دن سے تقدیر الٰہی نے اس سیارے پر مسلط کر رکھے ہیں تاکہ اس کی سرکوبی کرتے رہیں] -
یہاں پیر رومی کہ امام داستان ہیں ، اقبال کو اطلاع دیتے ہیں کہ بنگالے کا جعفر اور دکن کا صادق جنھوں نے وطن ، دین اور آدمیت کے ننگ و ناموس کو غارت کر دیا ، یہیں مقیم ہیں اور یہیں اُنھیں عذاب دیا جا رہا ہے - اقبال اس قلزم خونی کو حیرت سے دیکھ رہے ہیں جس میں ان دونوں غداروں کی ابد الاباد تک کے لیے ڈال دی گئی ہیں کہ ایکا ایکی ہندوستان کی روح ایک دل فریب نازنین کا روپ دھار کر نمودار ہوتی ہے :

آسماں شق گشت و حورے پاک زاد
پردہ را از چہرۂ خود برکشاد
حلقۂ در بر سبک تر از سحاب
تار و پودش از رگِ برگِ گلاب
باچنیں خوبی نصیبش طوق و بند
بر لب او نالہ ہائے دردمند

[پردۂ افلاک شق ہوا اور ایک پاکیزہ حور نمودار ہوئی - اس نے اپنے چہرے سے نقاب الٹا (تو گویا عالم تمام مطلع انوار ہو گیا) - اس کے نفیس اور باریک لباس کی یہ کیفیت تھی جیسے کسی نے ہلکے پھلکے (روئی کے گالوں کی طرح نرم) بادلوں کا جوڑا پہن رکھا ہو - یوں معلوم ہوتا تھا جیسے اس لباس کا تانا بانا گلاب کی پتیوں کے نازک ریشوں سے تیار ہوا ہے -
حسن و جمال کا تو یہ عالم اور تقدیر ایسی کہ گلے میں طوقِ اسیری ، پاؤں میں بندِ غلامی اور ہونٹوں پر (مسلسل) نالۂ درد ناک (کہ سننے والوں کا جگر پھٹتا تھا)] -
شعری صنعت گری کا کون سا شیوہ ہے جو ان اشعار میں صرف نہیں کیا گیا اور جذبے کی شدت تو آنچ کی طرح ہر لفظ سے جیسے پھوٹی پڑتی ہے - بات

وہی ہے جو پہلے لکھی جا چکی ہے کہ اقبال کی نظر میں اسلام ہیئت اجتماعیۂ انسانیہ کا ایک قانون ہے ۔ اس قانون کی رو سے دین کا تعلق نہ قوم سے ہے نہ نسل سے ۔ اس قانون کا دعویٰ ہے کہ دین کوئی نجی اور انفرادی کیفیت یا مسلک نہیں ہے بلکہ ایک اجتماعی قدر ہے ۔ اور دین اسلام کا مقصد یہ ہے کہ ان تمام امتیازات کو مٹا دیا جائے جن کی بنا پر انسان مختلف گروہوں میں بٹے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور تمام عالم بشریت کو اس طرح متحد اور منظم کر دیا جائے کہ قدر مشترک دین یا اسلام ہو ۔

ظاہر ہے کہ جغرافیائی وطن کا تصوّر انسان کو یوں گروہوں میں تقسیم کرے گا کہ وسیع تر اجتماعی وحدتوں کا تصوّر بھی کرنا انسان کے لیے مشکل ہو جائے گا ۔ اشتمالیت اور اشتراکیت کے مسلک بھی عالم بشریت کو متحد اور منظم کرنا چاہتے ہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ ان مسلکوں میں دین ، جو اقبال کی نظر میں اصل اصول ہے ، بالکل ثانوی حیثیت رکھتا ہے ۔ بلکہ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جو اتحاد ان مسالک کے مدنظر ہے اس کی بنیاد اسلام کے نقطۂ نظر سے لادینیت ہے ۔

یہاں اس بات کی صراحت کر دینا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ :

چین و عرب ہمارا ہندوستاں ہمارا
مسلم ہیں ہم ، وطن ہے سارا جہاں ہمارا

سے اقبال کا مطلب یہ نہیں ہے کہ مسلمانوں پر یہ فرض عائد کر دیا گیا ہے کہ وہ تمام دنیا کو بہ نوک شمشیر فتح کریں بلکہ اصل مقصود یہ ہے کہ مسلمان تمام دنیا کو اپنا وطن سمجھیں اور یہ تصوّر کریں کہ مسلمان کسی دیس میں بھی اجنبی نہیں ہوگا ۔ جس طرح اسلام ''الارض للہ'' کہہ کر انفرادی ملکیت کے ایک خاص تصوّر کی نفی کرتا ہے ، اقبال بھی :

ہر ملک ملکِ ماست کہ ملکِ خدائے ماست

کہہ کر اس تصوّر کی نفی کرتا ہے کہ محض جغرافیائی اتحاد سے مسلمانوں کی ہیئتِ اجتماعی وجود میں آ سکتی ہے ۔ اس بات کی طرف اشارہ کر دینا بھی اس مرحلے پر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ جب اقبال نے وطنیت کے مغربی تصوّر کو مسترد کر دیا اور :

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا

کی بجائے یہ کہا کہ :

تیغوں کے سائے میں ہم پل کر جواں ہوئے ہیں
خنجر ہلال کا ہے قومی نشاں ہمارا

تو اُنھوں نے ، جیسا کہ عزیز احمد[1] نے اشارہ کیا ہے ، خون ریزی اور فتوحات کی رمز کے طور پر تیغ کو استعمال نہیں کیا بلکہ اس بنیادی قدر کی تعریف کی ہے جسے ہمارے فلسفۂ اخلاق[2] کے ماہر شجاعت کہتے ہیں اور جس میں اور بھی بہت سے اخلاق اوصاف مضمر ہوتے ہیں ۔ یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہیے کہ وقت کے اس تصور کو اقبال نے بہت سراہا ہے جو اسے تلوار کی طرح قاطع سمجھتا ہے ۔[3]

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کو اس بات کا بہت گہرا شعور تھا کہ جب مسلمانوں کا ستارۂ اقبال اُبھرا ہے اس وقت چاروں طرف انسان توہمّم ، جہالت ، غلامی اور بندگی کی ایسی گراں بار زنجیروں میں جکڑا ہوا تھا کہ اسلام تلوار بن کر ، یعنی زمانے کی ارتقائی قوت کا روپ دھار کر ، ان زنجیروں پر گرا اور اُنھیں کاٹ کر رکھ دیا ۔ ساتھ ہی یہ بات بھی اقبال کے پیشِ نظر ہے کہ جہاں انسان کو ذلیل کیا جاتا ہے اور طبقہ بندی کی ایسی صورتیں پیدا کی جاتی ہیں کہ کچھ با اقتدار لوگ انسانوں کے کثیر گروہوں کو غلام بنا کر رکھتے ہیں وہاں اسلام سے ایسے لوگوں کا تصادم ناگزیر ہو جاتا ہے کہ اسلام صرف اپنے مقلدوں کی فلاح ہی کا خواہاں نہیں بلکہ تمام انسانوں کو اس مقام بلند تک پہنچانا چاہتا ہے جسے خلافتِ ارضی کا جلیل لقب دیا گیا ہے اور جو تسخیرِ کائنات ، انکشافِ رموزِ فطرت اور اظہارِ قوتِ عمل سے عبارت ہے ۔

بیکن نے جو بت بنائے ہیں اور جن کی پرستش انسانوں کو فکری طور پر

---

۱- ''اقبال — جدید تشکیل'' : عزیز احمد ۔

۲- دیکھیے ''اخلاق ناصری'' یا ''اخلاق محسنی'' اور ''اخلاق جلالی'' ۔ بحث شجاعت ۔

۳- ''الوقت سیف'' امام شافعی کا مقولہ ہے ۔ دیکھیے ''تلمیحاتِ اقبال'' از سید عابد علی عابد ۔

گمراہ کرتی ہے[۱] ، ان میں نظام خانوادگی کے بت کا اضافہ بھی کر لینا چاہیے جو بتدریج وطنیت کا جغرافیائی تصوّر بن جاتا ہے اور انسانوں کو ایک تنگ دائرے میں محدود کر کے فکر صحیح سے محروم کر دیتا ہے ۔ نظام خانوادگی کا تعصب قبائلی جنگ و جدل کی صورت میں عرب جاہلیت کی سب سے بڑی لعنت تھا اور غالباً یہی وجہ ہے کہ قرآن پاک نے نسل اور قوم اور قبیلے کے امتیازات کو مٹا دینے کی اتنی مؤثر تلقین کی ہے ۔

اس سے پہلے اس امر کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ وطن کا مغربی اور جغرافیائی تصوّر درحقیقت اسی دوئی کے مرض کی علامت ہے جس سے اقبال بہت خائف ہیں اور جو آریائی قوموں میں مختلف صورتیں بدل کر ظاہر ہوتا رہا ہے ۔ رسول پاکؐ کی ذات گرامی ، جیسا کہ پہلے تصریح کی جا چکی ہے ، اس وحدت مطلقہ اور حقیقت محض کی موثر اور دل نشیں دلیل تھی جسے اسلام نے انسانوں کے سامنے پیش کیا ۔ اُنھوں نے اپنی گفتار ، اپنے کردار اور اپنے ذکر و فکر سے یہ ثابت کر دیا کہ جن چیزوں میں بُعد اور افتراق سمجھا جاتا ہے ، درحقیقت ان میں کوئی اختلاف نہیں ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ وطن کے جغرافیائی تصوّر کا استرداد اور رسول پاکؐ کی ذات گرامی سے عقیدت اقبال کے ذہن میں مربوط ہیں ۔ جب وطنیت کے مغربی تصوّر کو مسترد کرتے ہیں تو رسولِ پاکؐ کی زندگی کا یہ پہلو ان کے سامنے ہوتا ہے کہ اُنھوں نے مکّہ سے ہجرت کر کے علامتی طور پر مسلمانوں کو یہ نکتہ سمجھایا کہ جس جگہ ذہن قدر مشترک بن جائے وہی جگہ مسلمانوں کا ملک ہے ۔ اور جب بھی وہ رسول پاکؐ کی تعریف کرتے ہیں اور نعت و منقبت کا حق ادا کرتے ہیں تو اُنھیں یاد آ جاتا ہے کہ رسول پاکؐ نے اپنے

---

۱- بیکن کے چار بڑے بڑے بت یہ تفصیل ذیل ہیں :
(۱) بتان نسلی یا بتان عمومی (بالعموم یہ بنی نوع انسان کے ذہن نارسا سے تعلق رکھتے ہیں) ۔
(۲) بتان غازی (انفرادی تعصبات اور ذہنی خامیاں) ۔
(۳) بتانِ تخاطب (یعنی ابلاغ افکار کے سلسلے میں قصور زبان یا قصور بیان) ۔
(۴) بتان تیاتر (نظامہائے فکری کو پرکھنے اور جانچنے کے بغیر درست تسلیم کرنے سے جو نقائص پیدا ہوتے ہیں) ۔

گفتار و کردار سے دوئی کے خوفناک مرض کا بہترین علاج تجویز کیا تھا - یہی وجہ ہے کہ جہاں وطن کے جغرافیائی تصوّر کے خلاف اقبال احتجاج کرتے ہیں تو کسی نہ کسی طریقے سے رسول پاکؐ کا ذکر کرتے ہیں یا ان کی ذات گرامی کی طرف اشارہ کرتے ہیں - اور اب چونکہ یہ مسلّم ہے کہ اقبال کو رسول پاکؐ سے جو عقیدت تھی وہ محبت کے مقامِ پُر اسرار تک پہنچی ہوئی تھی تو نتیجتہً ایسی شعری تخلیقات جن میں وطن کے جغرافیائی تصوّر کا استرداد موضوع بنتا ہے جذبے میں سمو دی جاتی ہیں - بالفاظِ دیگر وطن کا جغرافیائی تصوّر ایک تعقل ہے ، اس کے استرداد کی وجوہ استدلال پر استوار ہیں ، لیکن یہی تعقل جب اقبال کے ہاں موضوعِ سخن بنتا ہے تو اس طرح جذبے میں ڈوب کر شعری قالب کی صورت اختیار کرتا ہے کہ تغزّل کی رنگینی ، تیکھا پن اور نزاکت منہ دیکھتی رہ جاتی ہے - ظاہر ہے کہ ایسا وہیں ہوتا ہے جہاں اقبال صرف مطالب کو منظوم نہیں کرتے بلکہ واقعاً شعر کہتے ہیں ، کیونکہ ان کے کلام میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جو زبان و بیان کی پختگی اور شعری صنعت گری کے باوصف اس مخصوص کیفیت سے خالی ہیں جو شعری تخلیقات کی ادائے خاص کہلاتی ہے -

وطنیت کے مغربی تصوّر کے خلاف اقبال کا احتجاج ''ارمغانِ حجاز'' کی تکمیل تک جاری رہا ، لیکن اس احتجاج کی موثر ترین شعری صورتیں ''بالِ جبریل'' میں ملتی ہیں -

''بانگِ درا'' میں اُنھوں نے ''وطنیت'' کے عنوان سے جو نظم لکھی تھی اس میں رسول پاکؐ کے کردار سے استشہاد کر کے اشعار کو رنگین کیا تھا ، لیکن پوری نظم کی تعمیر و تشکیل اور اسلوب تخلیق سے پڑھنے والے کے دل پر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ایک نظریہ ہے جس کے اثبات کے لیے عقلی اور جذباتی دلائل مہیا کیے جا رہے ہیں - مثلاً :

اقوامِ جہاں میں ہے رقابت تو اسی سے
تسخیر ہے مقصودِ تجارت تو اسی سے
خالی ہے صداقت سے سیاست تو اسی سے
کمزور کا گھر ہوتا ہے غارت تو اسی سے
اقوام میں مخلوقِ خدا بٹتی ہے اس سے
قومیتِ اسلام کی جڑ کٹتی ہے اس سے

ہاں ''جوابِ شکوہ'' میں جو ندائے غیب آتی ہے اس میں شعری کیفیت کا رنگ چوکھا ہے۔ لطیف تشبیہات و استعارات اور بلیغ اشارات و کنایات نے ان اشعار کو عجیب پُر فسوں کیفیت بخشی ہے جن میں تغزّل کی زبان میں دقیق مطالب کا بیان ہو رہا ہے۔ مثلاً :

باده آشام نئے ، باده نیا ، خُم بھی نئے
حرمِ کعبہ نیا ، بت بھی نئے ، تم بھی نئے
کسی یکجائی سے اب عہد غلامی کر لو
ملّتِ احمد مرسل کو مقامی کر لو
یوں تو سید بھی ہو، مرزا بھی ہو ، افغان بھی ہو
تم سبھی کچھ ہو ، بتاؤ تو مسلمان بھی ہو ؟

''جوابِ شکوہ'' کی تان بھی یہیں ٹوٹتی ہے (وہی بات کہ دوئی کے مرض کا علاج ، افتراق اور اختلاف کا درماں پیرویٔ محمدؐ عربی ہے) :

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا ، لوح و قلم تیرے ہیں

''زبورِ عجم'' میں ، جس کے متعلق خود اقبال کہتے ہیں کہ :

نوائے نیم شبی بے نوائے راز نہیں

رمز اور اشارے سے کام لے کر اس تصوّر کے خلاف بہت موثر احتجاج کیا گیا ہے لیکن ایسے شعر بہت کم ہیں۔ زبان تغزّل کی ہے ، علامتیں وہی پرانی ہیں لیکن سیاق و سباق سے معلوم ہوتا ہے کہ معانیِ مطلوب بالکل مختلف ہیں۔ مثلاً :

اگر بہ بحر محبت کرانہ میخواہی
ہزار شعلہ دہی یک زبانہ میخواہی
مرا ز لذّتِ پرواز آشنا کردند
تو در فضائے چمن آشیانہ میخواہی

ان اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ چمن وہی جغرافیائی وطن ہے اور اس چمن میں آشیاں بندی وہی جغرافیائی وطنیت کے تصوّر کو قبول کرنا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اشارے اور کنارے میں بات بہت خوب صورت طریقے سے کہی گئی ہے لیکن ان اشعار میں بھی وہ کیفیت خاص نہیں جو ''بالِ جبریل''

کے اشعار میں ہے ۔ جو حقیقتیں "بالِ جبریل" میں بغایتِ اختصار لیکن نہایت وضاحت سے بیان ہوئی ہیں ان کی طرف ''زبورِ عجم'' میں صرف اشارے کیے گئے ہیں اور یہ اشارے بھی مختلف معانی کا احتمال رکھتے ہیں :

خیالِ من بتماشائے آسمان بودہ است
بدوشِ ماہ و بآغوشِ کہکشان بودہ است
گمان مبر کہ ہمیں خاکدان نشیمن ماست
کہ ہر ستارہ جہان است یا جہان بودہ است

البتہ ''زبورِ عجم'' ہی میں اس بات کی طرف بھی اشارہ کر دیا گیا ہے کہ فن‌کار نے کلام اور فلسفے کے مطالب کو فراموش کر کے اپنی ذات کے تمام ممکنات کو دریافت کر لیا ہے ۔ البتہ ابلاغ و اظہار کا کامل ترین مقام ابھی نہیں آیا :

کلام و فلسفہ از لوحِ دل فرو شستم
ضمیرِ خویش کشادم بہ نشترِ تحقیق

تعجب کی بات ہے کہ اقبال نے ''زبورِ عجم'' ہی میں بڑی تصریح ، وضاحت اور سختی سے پڑھنے والوں کو متنبہ کیا کہ مجھے محض افسانہ بند شاعر نہ سمجھا جائے ۔[۱] لیکن نہ صرف ''زبورِ عجم'' ہی میں ان کی تخلیقاتِ شعری اپنے نقطۂ عروج پر پہنچی ہوئی نظر آئیں بلکہ اس کے بعد ''بالِ جبریل'' میں بھی ان

---

۱۔
نہ پنداری کہ من بے بادہ مستم
مثالِ شاعران افسانہ بستم
نہ بینی خیر ازاں مردِ فرو دست
کہ بر من تہمتِ شعر و سخن بست
بجبریلِ امیں ہم داستانم
رقیب و قاصد و دربان ندانم

یہ اشعار اس بات کا سراغ دیتے ہیں کہ ''جاوید نامہ'' کے مطالب اقبال کے ذہن میں جیسے سلگ رہے تھے ۔ اسی لیے اُنھوں نے پہلے ہی سے پڑھنے والوں کو یہ بشارت دی کہ اب جو شعری تخلیق کی جائے گی وہ ہم نوائی جبریل امین پر مشتمل ہوگی ۔

کی تخلیقات نے ایسا بلند شعری مقام حاصل کیا جس کی نظیر ہماری نظر میں ان کی اور کسی کتاب میں نہیں ملتی ۔

جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے ، اقبال کے اس خیال کی شعری صورت ''بالِ جبریل'' میں سب سے دل فریب روپ دھارتی ہے کہ وطنیت کا مغربی تصوّر انسان کی گرم رفتاری میں حائل ہوتا ہے اور ارتقا کی فطری قوتوں کو روکتا ہے ۔ اسی تصوّر کے ذریعے اربابِ اقتدار نسل اور قوم اور وطن کو بتوں کی صورت دے کر عوام کو گمراہ کرتے ہیں اور اُنھیں اس چیز پر قربان کر دیتے ہیں جو دراصل ان کی ہوسِ اقتدار ہے ، لیکن جسے وہ فریب کاری کے طریقے پر ناموس وطن کہتے ہیں ۔ ''بالِ جبریل'' میں اقبال نے عالمِ انسانیت کی اس بے احترامی اور بااقتدار طبقے کی فریب کاری کے خلاف نہایت مؤثر احتجاج کیا ہے اور نہایت ہی خوب صورت پیرائے میں انسانوں کی طبقہ بندی کی مذمت کی ہے ۔ اس سلسلے میں کبھی اپنی علامتیں تغزّل سے مستعار لی ہیں ، کبھی تصوّف سے ۔ کبھی وضاحت سے بات کی ہے ، کبھی نہایت نزاکت سے اشارے کیے ہیں ، لیکن بہرحال جذبے کی آنچ ہر شعر میں سلگتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ پھر اس کے ساتھ صنعت گری کے تمام شیوے ملحوظ رہے ہیں ۔ الفاظ کے انتخاب میں بڑی احتیاط برتی گئی ہے ۔ لفظ و معنی یا جسم و جان میں مطابقت پیدا کرنے کے لیے بڑی کاوش سے کام لیا گیا ہے ۔ مختصر یہ ہے کہ اس موضوع پر ''بالِ جبریل'' میں جو اشعار ملتے ہیں ان کا درجہ سہل ممتنع کا سا ہے ۔ کلاسیکی روایت کے مطابق جذبہ کھنچا ہوا اور رکا ہوا ہے ، زبان میں اعتدال اور بیان میں توازن ہے لیکن ابلاغ و اظہار کی تکمیل کا یہ عالم ہے کہ معانی کی کوئی ایسی دلالت نہیں جو روشن نہ کر دی گئی ہو :

متاعِ بے بہا ہے درد و سوز آرزومندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی
ترے آزاد مردوں کی نہ یہ دنیا نہ وہ دنیا
یہاں مرنے کی پابندی وہاں جینے کی پابندی
گزر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں
کہ شاہیں کے لیے ذلّت ہے کارِ آشیاں بندی

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی
خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
درویش خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر میرا نہ دلّی ، نہ صفاہاں ، نہ سمرقند

آخری شعر کے دوسرے مصرعے میں دلّی ، صفاہاں اور سمرقند محض بطریق تفنّن نہیں استعمال کیے گئے ۔ یہ تینوں مقامات تین مختلف بڑی بڑی ثقافتوں کی علامت ہیں ۔ دہلی کی ثقافتی اہمیت اور اس کا تمدنی مقام کسی سے مخفی نہیں ہے ۔ صفاہاں اور سمرقند کی داستان اگرچہ دراز ہے لیکن باختصار یوں کہا جا سکتا ہے کہ ثقافت میں ، فنونِ لطیفہ میں (مصوری ، فنِ تعمیر ، خطّاطی ، سنگ تراشی) اصفہان اور سمرقند مختلف دبستانوں کی علامتوں کے طور پر استعمال کیے گئے ہیں ۔ سمرقند میں مسلمانوں کے فن تعمیر نے جلال و جمال کی جو صورت اختیار کی ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے ، اور یہاں سمرقند وسط ایشیا کی مخصوص اسلامی ثقافت کی ترجمانی کرتا ہے ۔ اصفہان سے مراد ایرانی ثقافت اور اس کی لطافت و نزاکت ہے ۔ بالخصوص وسط ایشیا کی مصوری جب ایران پہنچی ہے تو چینی اثرات کے ماتحت وہ ایک بالکل نئی چیز بن گئی ہے ۔ صفویوں کے عہد کا اصفہان نصف جہان ہے اور کمال الدین بہزاد کا فن اسی عہد کی ثقافتی زندگی کا درخشاں ترین نمونہ ہے ۔[1]

نہ تو زمیں کے لیے ہے ، نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے ، تو نہیں جہاں کے لیے
رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک
ترا سفینہ کہ ہے بحرِ بےکراں کے لیے

---

۱- دیکھیے :

Painting in Islam : Arnold.
History of Persia : Sykes.
History of the Islamic Peoples : Brockman.
Outline of Islamic Culture : Shastri.

جغرافیہ تاریخی ایران : ترجمہ حمزہ — نیز میراث ایران و میراث اسلام از آرنلڈ ۔ میراث ہند ، گیرٹ ، آربری ۔

راوی ، نیل ، اور فرات بھی تین ثقافتی دبستانوں کی علامتیں ہیں ۔ اب یہ طے ہے کہ پشاور سے لے کر سندھ تک ہزاروں سال پہلے ایک درخشاں تہذیب اس علاقے میں فروغ پا رہی تھی جسے آریوں کے حملے نے غارت کر کے رکھ دیا ۔ مصری تہذیب کی قدامت مسلّم ہے اور فرات کے اردگرد کا علاقہ وہی ہے جہاں غالباً دنیا کی قدیم ترین تہذیب وجود میں آئی ، جہاں بڑے بڑے پیغمبر مبعوث ہوئے اور جہاں بڑے بڑے حیرت انگیز واقعات پیش آئے ۔[1] مسلمانوں کے ارتقا کو سفینے سے تشبیہ دینا اور پھر دریاؤں کی رعایت سے اس ارتقا کی نہایت کو "بحر بیکراں" کہنا بڑی پُر اسرار بات ہے کہ اسلام کا ایک ایسا تصور پیش کیا گیا ہے جو زمان و مکاں سے ماورا ہے ۔ ان اشعار سے Pure duration یا امتدادِ خالص کا تصور ذہن میں آتا ہے ۔ اُس وقت کا نہیں جسے ہم اپنی منشا کے مطابق روز و شب میں تقسیم کر لیتے ہیں ۔ اس قسم کے تصورات کے لیے اقبال نے قدیم استعارے اور علامتیں بھی نئے معانی میں استعمال کیں اور شاعری کو اپنی صنعت گری سے افسوں گری کے مقام پر پہنچا دیا :

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
جو کھویا گیا اک نشیمن تو کیا غم
مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں
اسی روز و شب میں اُلجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

ان اشعار میں "مقامات" کا کلمہ توجہ کا محتاج ہے کہ مقام موسیقی کی اصطلاح بھی ہے اور آہ و فغاں سے بھی اس کا تعلق ہے کہ نالہ بھی پابند نے ہو

---

۱۔ دیکھیے "تمدن عتیق" : عبدالواحد ۔
"تاریخ ملل قدیم" : فہمی ۔
"قدیم تہذیبیں" : سالک ۔
Story of Civilization : Durant

جایا کرتا ہے ۔ نشیمن وہی وطن ہے ۔[1]

## (ب) شعر کی غایت اور شعرگوئی کی حدود کا تعیّن :

اس سے پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ ''زبورِ عجم'' میں اقبال نے بڑی صراحت سے پڑھنے والوں کو متنبّہ کر دیا تھا کہ میں افسانہ بند شاعر نہیں ہوں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بتدریج اقبال کا کلام خواص و عوام میں مقبول ہوتا جا رہا تھا اور عام پڑھنے والے تغزل اور تصوّف کی اصطلاحات کے ان نئے معانی سے ناواقف تھے جو اقبال نے انھیں عطا کیے تھے ۔ نہ وہ اُن علائم و رموز سے با خبر تھے جو اقبال بار بار اپنے کلام میں مخصوص تصورات کی تشریح کے لیے استعمال کرتے تھے ۔

جب یورپ میں اقبال نے شعرگوئی ترک کرنے کا ارادہ کیا تھا تو متعدد دوستوں نے ، جن میں عطیہ بیگم اور عبدالقادر پیش پیش تھے ، انھیں اس سے روکا تھا اور آخر یہ طے ہوا تھا کہ اقبال اپنے شعر سے اصلاحِ امّتِ مسلمہ کا کام لیں اور اُن قرآنی محکمات کی تشریح کریں جو دینِ اسلام کے رموز میں شامل ہیں ۔

اقبال خوب سمجھتے تھے کہ اگر اسلام کے بنیادی تصوّرات کو خشک فلسفیانہ زبان میں پیش کیا گیا تو لوگ ان کی کاوشوں کو احترام کی نظروں سے تو ضرور دیکھیں گے لیکن ان کی مقبولیت محلِ نظر رہے گی ، اس لیے انھوں

---

۱۔ دیکھیے ''روحِ اقبال'' : یوسف حسین خان ، مکتبۂ جامعۂ ملیہ دہلی ، طبع ثالث ۱۹۵۲ع ۔
''اقبال نئی تشکیل'' : عزیز احمد ۔
رسالہ ''اردو'' اقبال نمبر ، اقبال کا تصوّر زمان : از سیدبشیر الدین احمد ۔
''موجِ کوثر'' : محمد اکرام ، فیروز سنز لاہور ۔
''اقبال کامل'' : عبدالسلام ندوی ، مطبع معارف اعظم گڑھ ، ۱۹۴۸ع ۔
''فکر اقبال'' : خلیفہ عبدالحکیم ، بزمِ اقبال ، ۱۹۵۷ع ۔
اور رضی الدین صدیقی کا مقالہ اقبال کے تصوّر زمان و مکان پر ۔
''اقبال نامہ'' مجموعۂ مکاتیبِ اقبال : شیخ عطاءاللہ ۔

نے تغزّل اور تصوّف کی اصطلاحات اختیار کر لیں اور انھیں نئے معانی بخش کر اپنے افکار کی اشاعت کا ذریعہ بنایا ۔ شاید اس طریق کے اختیار کرنے میں یہ امر بھی ممد و معاون ثابت ہوا ہو کہ حکومت کی روش اور فرنگ کی حکمت عملی ان خطوط پر قائم تھی کہ اُس فن کار کا کلام بہ سہولت قانون کی گرفت میں آ سکتا تھا جسے اغیار کی حکومت اپنی مصلحت اور مفاد کے خلاف تصوّر کرے ۔ ''پیامِ مشرق'' میں اور ''بانگِ درا'' میں تغزّل اور تصوّف کی اصطلاحات کے ذریعے ، اشاروں اور کنایوں کے ذریعے دل کا مطلب ادا ہوتا رہا :

شریعت کیوں گریباں گیر ہو ذوقِ تکلّم کی
چھپا جاتا ہوں اپنے دل کا مطلب استعارے میں

رفتہ رفتہ یہ علامتیں ، یہ استعارے اور یہ رموز ، جو نئے مطالب کا سراغ دیتے تھے اور نئی منزلوں کی نشان دہی کرتے تھے ، پڑھنے والوں کو اتنے مانوس معلوم ہونے لگے کہ اقبال کی شاعرانہ تخلیقات پر بھی یہی گمان ہونے لگا کہ ان کا تعلق عام شعرا کے کلام کی طرح واردات حسن و عشق اور فسون ناز و نیاز سے مربوط ہے ۔ بعض طویل نظموں پر تو یہ گمان نہیں گذر سکتا تھا ، مثلاً ''اسرارِ خودی'' اور ''رموزِ خودی'' ، لیکن غزلوں کے متعلق ایسی بدگمانی کا پیدا ہونا مستبعد نہ تھا ۔ یہی وجہ ہے کہ پہلے اقبال نے ''زبورِ عجم'' میں اپنی شعرگوئی کی غایت بیان کی اور پھر ''جاوید نامہ'' شائع کیا ۔

یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ ''زبورِ عجم'' کی اشاعت سے پہلے اقبال کو یہ احساس نہ تھا کہ میرے کلام کے معانی کے متعلق گونا گوں احتمالات پیدا ہوں گے اور شعر گوئی کا مقصد ہی فوت ہو جائے گا ۔ انھوں نے شروع ہی سے اپنی شعر گوئی کی غایت اور اپنے اسلوبِ تخلیق کے متعلق کہیں اشاروں اشاروں میں اور کہیں وضاحت سے اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا ۔ البتہ ''پیام مشرق'' میں جہاں صرف اشاروں سے کام لیا گیا تھا وہاں ''ضربِ کلیم'' میں وہی باتیں استعاروں اور تشبیہوں کا پردہ اٹھا کر بے باکانہ کہہ دی گئیں ۔

اس باب کا مقصد ہی یہی ہے کہ شعرگوئی اور اسلوبِ تخلیق کے متعلق اقبال اشاروں سے لے کر صراحت کی جن منزلوں تک پہنچا ہے ان کا سراغ لگایا جائے ۔ یہ دریافت کیا جائے کہ خود ان کی نظر میں ان کی تخلیقی کاوشوں کے محرکات کیا ہیں ؟ شعر گوئی کا مقصد کیا ہے ؟ اسلوب تخلیق کیا ہے ؟ اور خود

انھی کی نظر میں صنعت گری کی افسوں گری ان کے کلام میں کہاں تک داخل ہے ؟ ''بانگِ درا'' میں شمع شاعر سے خطاب کر کے کہتی ہے :

شمعِ محفل ہو کے تو جب سوز سے خالی رہا
تیرے پروانے بھی اس لذت سے بیگانے رہے
رشتۂ الفت میں جب ان کو پرو سکتا تھا تو
پھر پریشاں کیوں تری تسبیح کے دانے رہے
شوقِ بے پروا گیا ، فکرِ فلک پیما گیا
تیری محفل میں نہ دیوانے نہ فرزانے رہے
وائے ناکامی متاعِ کارواں جاتا رہا
کارواں کے دل سے احساسِ زیاں جاتا رہا

ان اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اقبال کی نظر میں شاعر زندگی کی اُس تب و تاب کا مظہر ہے جو قوم کو اجتماعی طور پر سرگرم عمل رکھتی ہے ۔ دوسرے شعر کا مفہوم بالکل واضح ہے کہ شعرگوئی کی غایت یہ ہونی چاہیے کہ ملت کے افراد اخوت کے رشتوں میں پروئے جائیں ۔ خالص شاعرانہ اعتبار سے دیکھا جائے تو ان اشعار کی صنعت گری عدیم النظیر ہے ۔ تسبیح کا ذکر کر کے اقبال نے پڑھنے والوں کا ذہن امتِ مسلمہ کی طرف پھیر دیا ۔ ''رشتۂ اُلفت'' کی ترکیب اخوت اور مساوات کے ان تمام تصورات پر حاوی ہے جو دین اسلام کا شیوۂ خاص ہیں ۔ تیسرے شعر کا پہلا مصرع خالص ترنم کے اعتبار سے بے مثال ہے ۔ الفِ کشیدہ کی تکرار اتنی خوبصورت ہے کہ باید و شاید ۔ دوسرے مصرعے میں پہلے ٹکڑے کا ''دیوانے'' دوسرے ٹکڑے کے ''فرزانے'' سے اس طرح ہم آہنگ ہے کہ ''رہے'' کی یائے مجہول کے وجود کا بھی فوراً احساس ہوتا ہے ۔ اگرچہ فرداً فرداً مصرعوں میں بیشتر کھیل حروفِ علت کی تکرار کا ہے لیکن دونوں مصرعوں نے مل کر نغمہ آفرینی کی صورت پیدا کی ہے ۔ الف کشیدہ اور واؤ مجہول کے متناسب اور متوازن تال میل سے وہ کیفیتِ خاص پیدا ہوئی جسے آہنگِ شعری کہتے ہیں ۔ ''پیامِ مشرق'' کے تمہید میں کہتے ہیں :

آشنائے من ز من بیگانہ رفت
از خمستانم تہی پیمانہ رفت

من شکوہِ خسروی او را دہم
تختِ کسریٰ زیرِ پائے او نہم
او حدیثِ دلبری خواہد ز من
رنگ و آبِ شاعری خواہد ز من
از ہنر سرمایہ دارم کردہ اند
در دیارِ ہند خوارم کردہ اند

[میرے آشنا (ہم وطن) میری بات کا مطلب کبھی نہ سمجھے ۔ میرے میکدے میں شراب تھی لیکن اُنہوں نے یہاں سے ایک ساغر بھر شراب بھی نہ لی ۔
میں تو اپنے سننے والوں کو (مسلمانوں کو ، انسانوں کو) بادشاہانہ جاہ و جلال عطا کرتا ہوں ۔ چاہتا ہوں کہ کسریٰ کا تخت ان کے پاؤں تلے روندا جائے ۔
اور وہ ہیں کہ مجھ سےعشق و محبت کی باتیں سننا چاہتے ہیں ، شعر کی رنگینی اور صنعت‌گری طلب کرتے ہیں ۔
مجھے ہنر کی متاعِ عزیز بکثرت بخشی گئی اور پھر دیارِ ہند میں پھینک دیا گیا کہ یہاں یہ جنس ارزاں ہے اور ہنرمند ذلیل و خوار ہے ۔]

معلوم ہوتا ہے کہ ''پیامِ مشرق'' کی اشاعت سے پہلے ہی پڑھنے والوں نے اقبال کی غزلوں کو داغ کی غزلوں کی طرح گرمئ مجلس کا سامان اور قوالی کی محفلوں کا سرمایہ سمجھنا شروع کر دیا تھا ۔ یہی وجہ ہے کہ "پیامِ مشرق" میں تصریح سے بات کی گئی لیکن یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ۔ منظومات میں اقبال صراحت سے بات کرتے ہیں ۔ اشارات اور کنایات غزلوں میں استعمال ہوتے ہیں اور عام پڑھنے والوں کو بدگمانی بھی انھی کے متعلق ہوتی ہے ۔

''زبورِ عجم'' میں اقبال نے غزلوں کی غزلیں ایسی لکھیں جن میں اپنی تخلیقی کاوشوں کے محرّکات کی وضاحت کی ۔ اس قسم کی غزلیں اور اشعار جو ''زبورِ عجم'' میں پائے جاتے ہیں ، بہت دل فریب ہیں کہ اکثر و بیشتر صراحت و توضیح اور کنائے اور استعارے سے دست و گریبان نظر آتے ہیں ۔ تغزّل و تصوّف کی علامتیں استعمال کی جاتی ہیں لیکن ان کے مفہوم کے متعلق کوئی شک نہیں رہتا ۔ مراد یہ ہے کہ جہاں تک ابلاغ و اظہارِ معانی کا تعلق

ہے ، اقبال کا کلام اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ گیا ہے ۔ دل پر ایک عالم طاری ہوتا ہے جب قدیم علامتیں ایکا ایکی نئے معانی کی منزلوں کی طرف رہنمائی کرتی ہیں ۔

موجودہ زمانے کے مسائل ، معانی اور مطالب ، کلاسیکی علامتوں اور ترکیبوں کے پہلودار آئینوں میں اس طرح منعکس نظر آتے ہیں کہ عکس اصل سے زیادہ دل فریب اور تصویر صاحبِ تصویر سے زیادہ روشن نظر آتی ہے ۔ ابلاغِ معانی اور اظہارِ مطالب کا مرحلہ بہت نازک ہے ۔ لفظوں کے انتخاب میں ذرا چوک ہوئی اور مطلب کچھ کا کچھ ہو گیا ۔ استعارے یا تشبیہ میں ذرا سی خامی رہ گئی تو دلالتیں بدل گئیں ، نوادرِ فکر اور مضامینِ بکر انسان ساختہ لفظوں میں مقیّد کرنا کوئی آسان بات نہیں ۔ ان شعروں پر غور فرمائیے گا :

غزل سرا و نواہائے رفتہ باز آور
بایں فسردہ دلاں حرفِ دل نواز آور
مئے کہ دل ز نوایش بسینہ می رقصد
مئے کہ شیشۂ جاں را دہد گداز ، آور

[غزل سرائی کر اور ایسی کرکہ بھولے بسرے نغمے سبھی یاد آ جائیں اور یہ جو سننے والے مضمحل اور اُداس بیٹھے ہیں اُنھیں معلوم ہو کہ کبھی ہم کیا تھے (شعر کے ذریعے پڑھنے والوں کے دلوں کو گرمایا جائے اور انھیں بتایا جائے کہ ان کی تہذیب اور ثقافت کس منزل پر پہنچ چکی تھی) ۔ بنسری[1] سے وہ صدائیں نکلیں کہ دل سینے میں رقص

---

۱۔ نے اور نے نواز کے کلمات شعر و شاعری کے سلسلے میں اقبال اکثر علامتوں کے طور پر استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً :

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرور مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوبِ نے

---

کوئی دیکھے تو میری نے نوازی
نفس ہندی ، مقامِ نغمہ تازی

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کرنے لگے ، شرابِ سخن اتنی تیز ہو کہ اس کی حدّت سے سبوئے جاں پگھل کر رہ جائے -]

''زبورِ عجم'' ہی میں کہتے ہیں :

بصدائے دردمندے ، بنوائے دلپذیرے
خمِ زندگی کشادم بہ جہانِ تشنہ میرے

یہ مطلع ''زبورِ عجم'' میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے - اس کی وجہ یہ ہے کہ خود اقبال نے بہ تصریح کہا ہے کہ جو کچھ مجھے کہنا ہے میں اس میں شاعری کی فسوں گری اور صنعت گری کے شیووں کو ملحوظ رکھتا ہوں - شعر کو دل میں داخل ہونے سے پہلے درِ گوش پر دستک دینا پڑتی ہے - یہی وجہ ہے کہ شعر کو بلند آواز سے پڑھنے کی تلقین کی گئی ہے کہ حسِ سماعت پوری طرح لطف اندوز ہو - اقبال بھی مدعی ہیں کہ شعر سے ولولہ تب ہی پیدا کیا جا سکتا ہے کہ وہ نوائے دل پذیر کی شکل اختیار کرے اور صدائے دردمند کے قالب میں جلوہ گر ہو - نوائے دل پذیر سے تو آہنگ ، نغمہ اور ترنم کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اور صدائے دردمند کہہ کر اس بات کی صراحت کی گئی ہے کہ محض مطالب کو منظوم کر دینے سے سننے والوں کے دل گرمائے نہ جا سکیں گے - صدا یا شعری تخلیق دردمند ہونی چاہیے ، یعنی جذبے میں اس طرح سموئی ہوئی ہونی چاہیے کہ اس کی آنچ پڑھنے والوں تک پہنچے - معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کو جو ملکہ فطرت نے عطا کیا تھا اس کا اظہار غزل میں ناگزیر طور پر ہوتا تھا - منظومات میں وہ شعوری طور پر صنعت گری اور افسوں گری کے شیوہ ہائے مخصوص کو حلقۂ بیرونِ در تصور کرتے تھے -[1]

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

نگاہ آلودۂ اندازِ افرنگ
طبیعت غزنوی ، قسمت ایازی

دوسرے مصرع پر غالب کے اس شعر کا فیضان واضح ہے :

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر
بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

-۱ گلشن میں بندوبست برنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

بظاہر ایک بہاریہ غزل کے شعر ہیں :

فصلِ بہار ایں چنیں ، بانگِ ہزار ایں چنیں
چہرہ کشا ، غزل سرا ، بادہ بیار ایں چنیں
فاختہ کہن صفیر نالہ من شنید و گفت
کس نہ سرود در چمن نغمہ پار ایں چنیں

دونوں شعروں کو ملا کر پڑھنے سے معلوم ہوگا کہ ''نغمہ پار'' اس ثقافتِ اسلامی کی تصویرکشی ہے جس کے آب و رنگ نے اس وقت کی دنیا کو لطافت اور رعنائی بخشی تھی ۔ اس رعنائی اور لطافت کا خواب جو فن کار نے دیکھا ہے وہ ان لفظوں سے مترشح ہے :

''فصلِ بہار ایں چنیں
بانگِ ہزار ایں چنیں''

---

نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست
سوئے قطار می کشم ناقہ بے زمام را
وقت برہنہ گفتن است ، من بکنایہ گفتہ ام
خود تو بگو کجا برم ہم نفسانِ خام را

پہلے شعر میں تو صراحت سے کہا کہ میں اپنے دل پذیر اشعار سے انتشارِ ملت کو رفع کرنا چاہتا ہوں ، لیکن شعر کے تیور بتا رہے ہیں کہ جس طرح ناقہ بے زمام نغمے سے متاثر ہو کر قطار میں آتا ہے ، پڑھنے والے بھی جب تک مطالب منظوم کی بجائے نغماتِ شعری نہ سنیں گے ، کلام کی طرف متوجہ نہ ہوں گے ۔ ظاہر ہوا کہ اقبال کو اس بات کا پورا شعور ہے کہ اگر شعر سے ایک نئی دنیا کا تصور پیش کرنا مقصود ہے تو شعرگوئی کو اس مقام بلند پر پہنچنا پڑے گا جہاں وہ سراسر نغمہ بن جاتی ہے ۔ خود پہلے شعر کا انداز اور اسلوب بھی بتا رہا ہے کہ نغمہ گری کی کیا کیفیت ہوتی ہے ۔

یہ سوال بڑا اہم ہے کہ اقبال نے اپنے افکار و تصورات کے اظہار کے لیے

بیشتر فارسی زبان کو کیوں اختیار کیا ؟ اس کا جزوی جواب ان اشعار میں ملتا ہے اور اس جواب سے اقبال کی شعری تخلیقات کی غایت بھی ہم پر واضح ہوتی ہے :

چوں چراغ لالہ سوزم در خیابانِ شما[1]
اے جوانانِ عجم جانِ من و جانِ شما
غوطہ ھا زد در ضمیرِ زندگی اندیشہ ام[2]
تا بدست آوردہ ام افکارِ پنہانِ شما

---

۱- خیابان ایران کے لیے اقبال کا چراغ لالہ بن جانا بڑی خوبصورت بات ہے ۔ لالے کی علامتی اہمیت سے تو آگے بحث ہوگی ، یہاں یہ کہہ دینا کافی ہے کہ لالہ خود رو ہوتا ہے اور ذرا نشو و نما کا موقع پاتا ہے تو شگفتہ ہو جاتا ہے ۔ ایران کا کوئی حق خاص طور پر اقبال پر نہ تھا اس لیے اقبال کا یہ کہنا کہ میں چراغ لالہ ہوں ، اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ میں اس سرزمین کا گلِ خود رو ہوں ، عطیۂ فطرت ہوں ۔ مقدّراتِ امور میں داخل تھا کہ مجھے عجمی فلسفے کی گرہ کشائی کا موقع ملے اور بتدریج میں ایرانی زندگی ، ثقافت ، ادب ، زبان اور بیان کی تمام نزاکتوں سے آگاہ ہو کر فارسی ہی کو بیشتر اپنے افکار کی اشاعت کا ذریعہ بناؤں کہ بہت سے اسلامی ممالک میں سمجھی اور بولی جاتی ہے اور الفاظ و تراکیبِ نادر اس کثرت سے رکھتی ہے کہ فن کار کے لیے انتخاب کرنا مشکل ہوتا ہے ۔ پہلے مصرع میں 'چ' 'غ' 'خ' اور 'ش' کی تیور 'سربی رنگ ، روشنی اور ان کی شوخی اور تیزی کی طرف اشارہ کرتی ہیں ۔ دوسرے مصرعے میں 'ج' کی تکرار ترنم کی تخلیق کی ضامن ہے اور دونوں مصرعے مل کر ترنم اور نغمے کے امتزاج سے وہ آہنگ شعری حاصل کرتے ہیں کہ ہیئت کی معراج ہے ۔

۲- اس شعر میں بہ صراحت اپنے مقالے کی طرف اشارہ ہے جس میں مابعدالطبیعیاتِ ایران سے بحث کی گئی ہے اور بڑی دقّتِ نظر سے کام لے کر عجم کے افکارِ پنہاں کا سراغ لگایا گیا ہے ۔ باب پنجم میں کہ تصوف سے متعلق ہے ، صوفیانہ مابعدالطبیعیات کے پہلو کے ماخذ حقیقت سے جمال ، نور با فکر کی حیثیت سے جو بحث کی گئی ہے وہ بڑی دقیق اور عمیق ہے ۔ تصوف کے افکار کا ربط ایرانی ثنویت سے ظاہر کرنے کے لیے بڑی نکتہ طرازی سے کام لیا گیا ہے ۔

مہر و مہ دیدم نگاہم برتر از پرویں گذشت[1]
ریختم طرحِ حرم در کافرستانِ شما
فکر رنگینم کند نذر تہی دستانِ شرق[2]
پارۂ لعلے کہ دارم از بدخشانِ شما

---

۱- پہلا مصرع ''بال جبریل'' کے اس شعر کی یاد دلاتا ہے :

کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

اقبال نے بار بار اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ بعض خالص عجمی تصورات اور افکار نے اسلام کے چشمے کو گدلا کر کے رکھ دیا ہے ۔ ان میں تصوف کا نظریۂ وحدت وجود بھی شامل ہے (بحث آگے آتی ہے) ۔ اقبال نے ایران کے کافرستان میں حرم کی بنیاد یوں رکھی کہ ان شعرا کے کلام کو اہمیت دی جو تصوف کی صحت مند تحریکات کے علم بردار تھے ۔ رومی کو خاص طور پر اپنا پیر و مرشد تسلیم کیا کہ اس نے شریعت اور طریقت کے بُعد و فصل کو کم کرنا چاہا تھا اور آخرکار اقبال کی نظر میں اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ شریعت اور طریقت میں کوئی تضاد نہیں ہے ، بلکہ طریقت شریعت ہی کی صداقت کو اپنے تہِ قلب میں محسوس کرنے کا نام ہے ۔ سودا نے اپنے ایک قطعے میں شریعت اور طریقت کے بُعد کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ حقیقت دونوں کے درمیان پڑتی ہے :

کہا میں نے یہ دل سے عشق کی راہ
کس طرف مہرباں پڑتی ہے
کہا ان نے کہ نہ تو ہندوستاں
نہ سوئے اصفہاں پڑتی ہے
یہ دوراہا جو کفر و دیں کا ہے
دونوں کے درمیاں پڑتی ہے

۲- اقبال صرف مشرق کو تہی دست نہیں سمجھتے ، مغرب کو بھی اس معنی میں تہی دست سمجھتے ہیں کہ فکر فرنگ :

خاکی نہاد و خو ز سپہرے کہن گرفت
عیّار و بےمدار و کلاں کار و توبتوست

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

حلقہ گرد من زنید اے پیکرانِ آب و گل[1]
آتشے در سینہ دارم از نیاگانِ شما

''جاوید نامہ'' میں اقبال نے جن شعرا کی زیارت کی ہے ، ظاہر ہے کہ ان ہی کے کلام سے وہ بیشتر متاثر ہوئے ہیں ۔ ان میں غالب ، قرۃالعین طاہرہ ، ملا طاہر غنی ، برتری ہری اور ناصر خسرو علوی شامل ہیں ۔ غالب ، حلاج اور خاتونِ عجم یعنی قرۃ العین طاہرہ کے متعلق وہ لکھتے ہیں :

پیش خود دیدم سہ روحِ پاک باز
آتش اندر سینہ شاں گیتی گداز
در تب و تابے ز ہنگامِ الست
از شرابِ نغمہ ہائے خویش مست

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

مشرق اس کے مقابلے میں :

از خویشتن گسستہ و بے سوز آرزوست

نتیجہ یہ ہے کہ :

مشرق خراب و مغرب ازاں بیشتر خراب
عالم تمام مردہ و بے ذوق جستجوست

وہ پارۂ لعل جو بدخشانِ ایران سے اقبال کے ہاتھ آیا ہے ، مرشد رومی کا کلام ہے ، جس نے اقبال کے ذہن کو جلا بخشی ہے اور جس کی رہبری میں انہوں نے منازل افکار طے کیے ہیں ۔

۱۔ اقبال نے زرتشت اور اس کی تعلیمات کے متعلق جو تحقیقات کی تھی اور اس کے بعد ایرانی فلسفے کی جن گہرائیوں اور رموز تک وہ پہنچے تھے اسے مزدیسنا یا مسلکِ زرتشتی کے مطابق ''آتشے در سینہ دارم'' کہنا بہت معنی خیز اور دلفریب استعارہ ہے ۔ یہ مفہوم بھی متبادر ہوتا ہے کہ ایران کے تمام بزرگ دانشوروں سے اقبال نے استفادہ کیا ہے کہ نیاگان کا کلمہ آبا و اجداد کے لیے استعمال ہوتا ہے ۔ اور ایران کے معنوی اجداد کا سلسلہ ملک الشعرا بہار سے لے کر مانی و مزدک اور زرتشت تک پھیلا ہوا ہے ۔ نیاگان کی لسانی داستان بہت دراز ہے ۔ یہ نیا کی جمع نہیں جیسا کہ فرض کیا جاتا ہے بلکہ نیاک کی ہے ۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ''تلمیحاتِ اقبال'' ۔

غالب و حلاّج و خاتونِ عجم
شورہا افگندہ در جانِ عجم

غالب کا ذکر "پیامِ مشرق" میں بھی موجود ہے اور "جاوید نامہ" میں بھی ۔ غالب کی نمایندہ غزل یہ سمجھی گئی ہے :

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بگردش رطلِ گراں بگردانیم

معلوم ہوتا ہے کہ غالب نے اپنے فکر سے جس طرح اردو شعرگوئی کے اسلوب میں انقلاب پیدا کیا ہے اور جس طرح مطالب بلند کو زبان بخشی ہے ، یہ شیوہ اقبال کو بہت پسند آیا ہے ۔ غالب بھی اس غزل میں آسمان کے قاعدے کو بدل دینے کا متمنی نظر آتا ہے اور اقبال بھی اپنے اشعار کے ذریعے ذہن انسانی میں ایک انقلاب پیدا کرنا چاہتے ہیں تاکہ وہ انقلاب خارجاً متشکل ہوکر ایک دنیائے نو یا ایک نظامِ نو کی صورت پیدا کرے ۔ قرۃ العین کے عقائد سے بحث نہیں ۔ یہ بالکل واضح ہے کہ وہ ایران میں ایک ذہنی انقلاب کی متمنی اور داعی تھی ۔ ناصر خسرو علوی کا کلام ہندوستان میں بہت کم پڑھا گیا ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو غالباً یہ ہے کہ بیشتر اشعار شیعیت کی ترغیب سے مربوط ہیں اور پھر یہ کہ اس کے ہاں واردات عاشقی کی پرچھائیں بھی کسی شعر پر نہیں پڑتی ، البتہ علمی مطالب اور فلسفیانہ مباحث اس کے اشعار میں بہت خوبی سے سموئے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ قیاس چاہتا ہے کہ اقبال کو ناصر خسرو کی یہ روشِ جدید پسند آئی ہوگی کہ شعر سے یکسر اصلاح کا کام لیا جائے اور ان افکار و تصورات کی اشاعت کی جائے جنھیں شاعر اپنے ہم وطنوں کے لیے مفید سمجھتا ہے ۔ ناصر خسرو کے ہاں صنعت گری بہت کم ہے لیکن اس نے ایسے ایسے حکیمانہ معانی کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے کہ پڑھنے والا اس کی دقتِ نظر سے مبہوت و مسحور ہو جاتا ہے ۔ غالباً ناصر خسرو کی روشِ شعرگوئی ہی کا اثر ہے کہ اقبال نے بھی زبان و بیان اور صنائع و بدائع کے بیان میں یہ طریقہ اختیار کیا کہ وہ معانیِ بلند اور مطالبِ دقیق کے ابلاغ میں معاون ہوں تو فبہا اور خارج ہوں تو مردود و مطرود ۔ "بالِ جبریل" میں وہ کہتے ہیں :

نہ زباں کوئی غزل کی ، نہ زباں سے با خبر میں
کوئی دلکشا صدا ہو ، عجمی ہو یا کہ تازی

اقبال کا مسلک یہ ہے کہ اگر فن کار کو واقعی کچھ کہنا ہو اور وہ جذبے میں ڈوب کر بات کرے تو نہایت اچھا شعر وجود میں آتا ہے :

مقامِ گفتگو کیا ہے اگر میں کیمیا گر ہوں
یہی سوز نفس ہے اور میری کیمیا کیا ہے

''بالِ جبریل'' ہی میں انھوں نے بہ صراحت کہا ہے کہ شعر کی جو غایت میں نے ملحوظ رکھی تھی وہ پوری ہوتی ہوئی نظر آتی ہے کیونکہ اب صرف دانشور اور نقاد ہی میری بات کا مطلب نہیں سمجھتے بلکہ ''عامی'' بھی میرے اسلوب شعر گوئی سے اتنے مانوس ہو گئے ہیں کہ میرے مفہوم کی دلالتوں کو پا لیتے ہیں :

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی
دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی

''ضربِ کلیم'' میں شعر کی غایت ، مقصد اور اسلوب کے متعلق انھوں نے بہت کھل کر باتیں کی ہیں ۔ استعارے اور تشبیہ کا پردہ اٹھا دیا گیا ہے ۔ علائم و رموز سے قطع نظر کر لیا گیا ہے ۔ صنعت گری سے دانستہ دامن بچایا گیا ہے اور وہ جو مردِ بزرگ کی پہچان بتائی تھی ، اسے ملحوظ خاطر رکھا ہے کہ :

بات میں سادہ و آزادہ ، معانی میں دقیق

---

سرود و شعر و سیاست ، کتاب و دین و ہنر
گہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یک دانہ
اگر خودی کی حفاظت کریں تو عینِ حیات
نہ کر سکیں تو سراسر فسون و افسانہ

---

عشق اب پیرویِ عقلِ خداداد کرے
آبرو کوچۂ جاناں میں نہ برباد کرے
کہنہ پیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہن روح کو تقلید سے آزاد کرے

شعرگوئی کی ایک خاص روش ہے جسے اقبال عجمی لے کہتے ہیں ۔ لے

اس سلسلے میں بڑا ہی پُراسرار لفظ ہے اور جب تک اس کا صحیح مفہوم متعین نہ ہو ، عجمی لَے کی دلالتیں واضح نہیں ہو سکتیں ۔ میں ابھی لے کی اصطلاحی نوعیت سے بحث کرتا ہوں لیکن اس سے پہلے یہ بات صاف ہو جانی چاہیے کہ عجمی لَے یا عجمی شعر سے کیسا اسلوب شعرگوئی ملحوظ ہے ؟ اس کا جواب در اصل اقبال ''اسرارِ خودی'' میں دے چکے تھے ۔ انھوں نے حافظ کو عجمی لَے کا نمایندہ شاعر سمجھا تھا کہ بڑے دل کش اور دل فریب پیرائے میں نرم و نازک الفاظ کی لوری دے کر پڑھنے والوں کو موت کی نیند سلاتا ہے ۔ یہ موت ذہنی ہے اور ذوق عمل کے فقدان سے عبارت ہے ۔ "مقدمہ مرقّعِ چغتائی'' میں بھی اقبال نے بہ تصریح کہا ہے کہ حافظ کا ایک شعر ہلاکو اور اس قسم کے دوسرے غارت گروں سے کہیں زیادہ تباہی کے سامان پیدا کر سکتا ہے ۔ بلکہ عجمی لَے کی ہلاکت آفرینیوں کی کوئی حد ہی نہیں ہے ۔ یہ بات بھی بہ تصریح کہہ دینی چاہیے کہ اقبال شعر غنائی کے اس معنی میں دشمن نہیں کہ اس کے وجود ہی کو برداشت نہیں کرتے ۔ ان کا دعویٰ صرف یہ ہے کہ جو قوم غلامی کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی ہو اس کے حق میں عجمی لَے اس لیے اچھی نہیں کہ عزم رہائی پیدا کرنے کی بجائے مایوسی پیدا کرتی ہے ، اور انسان اپنی غلامی کو اپنا مقدّر سمجھ کر گویا قانع ہو جاتا ہے ۔

اب لَے کا قصہ سنیے ؛ لَے کی تین قسمیں ہیں : درت ، مدھ اور بلمپت ۔ درت لَے میں گانے والا تال کا چکر جلدی ختم کرتا ہے یعنی سُروں کا درمیانی وقفہ یکساں طور پر کم ہوتا چلا جاتا ہے ۔ مدھ میں بھی تیزی ہوتی ہے لیکن درت سے کم ۔ بلمپت ، مدھ سے دوچند سکون رکھتی ہے ۔ بالفاظِ دیگر اس لَے میں گانے والا اپنی تال کے چکر کو بہت دیر میں ختم کرتا ہے اور سننے والوں کو سُروں کے توقف کی وجہ سے یہ احساس ہوتا ہے جیسے زندگی کی رفتار مدھم یا سست پڑ گئی ہے ، وقت ٹھہر گیا ہے ۔ راگ کتنا ہی نشاط انگیز کیوں نہ ہو ، لَے بلمپت ہوگی تو اضمحلال اور اداسی کا ہلکا سا پہلو ضرور نکلے گا ۔ اقبال نے عجمی لَے کہہ کر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ایسے اشعار جن سے اضمحلال ، اداسی اور مایوسی پیدا ہوتی ہو وہ اس قوم کے لیے مضر ہیں جس کا ذوقِ عمل پہلے ہی غلامی کی وجہ سے قریباً مردہ ہو چکا ہو ۔ اس کے برخلاف راگ میں اداسی اور اضمحلال کا پہلو کتنا ہی شوخ کیوں نہ ہو ، اگر لَے درت ہوگی تو حرکت

کا احساس ضرور ہوگا اور یہ معلوم ہوگا جیسے وقت بڑی تیزی سے گذر رہا ہے اور زندگی فوارے کی طرح ابل رہی ہے - بالفاظِ دیگر عجمی لَے سے وہ اشعار مراد ہیں جن سے اضمحلال ، اداسی اور افسردگی پیدا ہو - جہاں بھی اقبال نے شعرِ عجم یا عجمی لَے کا ذکر کیا ہے وہاں افسردگی اور اضمحلال کا ذکر بھی بالواسطہ یا بلا واسطہ ضرور کیا ہے - مثلاً :

تاثیر غلامی سے خودی جس کی ہوئی نرم
اچھی نہیں اُس قوم کے حق میں عجمی لَے
شیشے کی صراحی ہو کہ مٹی کا سبو ہو
شمشیر کی مانند ہو تیزی میں تری لَے

---

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دل آویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں
بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز

## (ج) عجمی تصوّف کے بعض عناصر کے خلاف احتجاج :

اس سے پہلے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اقبال نے عجمی تصوّف کے اُن عناصر کے خلاف شدید احتجاج کیا جن سے بےعملی پیدا ہوتی ہے اور جو تعلیماتِ اسلامی کی روح کے منافی ہیں -

یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ اقبال کو تصوّف سے کسی قسم کا بیر تھا - اس کے برخلاف انھوں نے ایسے ماحول میں پرورش پائی تھی جہاں متصوّفانہ افکار کے پنپنے کے امکان بہت زیادہ تھے - عطیہ بیگم کی شہادت کے مطابق :

"انھوں نے خود یہ بیان کیا تھا کہ ان کے والد غیر معمولی بصیرت رکھتے تھے اور تصوّف کے رموز سے آگاہ تھے - انھوں نے جب ایرانی مابعد الطبیعیات پر مقالہ لکھا تو تصوّف کے مباحث بھی چھیڑنے پڑے - معلوم ہوتا ہے کہ جب یہ مقالہ لکھا گیا ہے تو اقبال وحدت وجود کے نظریے کی مضرتوں کے متعلق کوئی فیصلہ نہ کر سکے تھے کیونکہ من حیث المجموع ان کا اندازِ تحریر اس سلسلے میں ہمدردانہ ہے -

''حقیقت بطور جمال'' کے ماتحت وہ لکھتے ہیں :

''نویں صدی کے آغاز میں حضرت معروف کرخی نے تصوّف کی یہ تعریف کی ہے کہ یہ ''حقائقِ ربانی کا تعقّل ہے ۔'' اس تعریف سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ ایمان سے علم کی طرف بڑھنے کی تحریک شروع ہو گئی ہے لیکن اس سے پہلے دسویں صدی کے اختتام کے قریب القشیری نے حقیقت انتہائی کے تعقل کا طریقہ بیان کیا تھا ۔ اس مکتب کے معلمین نے اس نوفلاطونی تصور کو اختیار کر لیا کہ تخلیق درمیانی عوامل کے توسط سے ہوئی ہے ۔ اگرچہ یہ تصور صوفی مصنّفین کے ذہنوں میں ایک زمانے تک باقی رہا لیکن انھوں نے وحدت الوجود کے نظریے کی رہنمائی میں صدور کے نظریے کو بالکل ترک کر دیا ۔ ابن سینا کی طرح وہ انتہائی حقیقت کو ''حسنِ ازلی'' سمجھتے ہیں ، جس کے خمیر میں یہ بات داخل ہے کہ ''چہرے'' کو کائنات کے آئینے میں منعکس کر دے ، لہٰذا کائنات ان کے نزدیک ''حسنِ ازلی'' کی ایک منعکسہ شبیہ یا پرتو ہے ، نہ کہ کوئی صدور ، جیسا کہ نو فلاطونین نے تعلیم دی تھی ۔ سید شریف حسین کہتے ہیں کہ تخلیق کی علت اظہار حسن ہے اور محبت پہلی مخلوق ہے ۔ اس حسن کا تحقّق عالم گیر محبت کے ذریعے ہو سکتا ہے جس کی تعریف صوفیائے ایران اپنی خلقی زرتشتی جبلّت کی بنا پر یہ کرتے ہیں کہ ''یہ آتشِ مقدس ہے جو خدا کے سوا ہر ایک شے کو جلا دیتی ہے ۔'' مولانا روم فرماتے ہیں :

شاد باش اے عشق خود سودائے ما
اے طبیبِ جملہ علّت ہائے ما
اے دوائے نخوت و ناموس ما
اے تو افلاطون و جالینوس ما''[1]

اس اقتباس سے معلوم ہوگا کہ اس مرحلے پر اقبال صرف رموز تصوّف کی گرہیں کھول رہے ہیں ۔ متصوفانہ افکار کے منطقی نتائج ابھی ان کے سامنے نہیں

---

۱- ''فلسفۂ عجم'' : مترجمہ میر حسن الدین ، نفیس اکیڈیمی حیدر آباد دکن ، ص ۴۴ ۔

آئے ۔ نہ انھوں نے ابھی مختلف مسائل پر اس نقطۂ نظر سے غور کیا ہے کہ تصوف نے مسلمانوں میں یک گونہ افتراق پیدا کر دیا جس کی ایک صورت شریعت اور طریقت کا اختلاف بن کر نمودار ہوئی ، اور دوسری صورت نے علماء اور صوفیہ کی کشمکش کا روپ دھارا ۔

''اسرارِ خودی'' میں البتہ انھوں نے بہ صراحت عجمی تصوف کے ان مہلک عناصر کے خلاف احتجاج کیا جن سے ذوقِ عمل مردہ ہوتا ہے اور ملّی اضمحلال پیدا ہوتا ہے ۔ حافظ کے متعلق انھوں نے جو اشعار لکھے وہ ہنگامہ آرائی کا موجب بن گئے اور آخرکار دوسری اشاعت میں انھیں حذف کرنا پڑا ۔[1] حافظ کے خلاف اقبال کا احتجاج اس لیے زیادہ شدید تھا کہ وہ اسے عجمی تصوف کی فکری ہلاکت آفرینیوں کا نمایندہ اور کامل ترین مظہر تصور کرتے تھے ۔''

---

۱۔ هوشیار از حافظِ صهبا گسار
جامش از زهرِ اجل سرمایه دار
رهنِ ساقی خرقهٔ پرهیزِ او
مے علاجِ هولِ رستاخیزِ او
نیست غیر از باده در بازارِ او
از دو جام آشفته شد دستارِ او
چو جرس صد نالهٔ رسوا کشید
عیش هم در منزلِ جانان ندید
آن فقیهِ ملّتِ مے خوارگان
آن امامِ امّتِ بے چارگان
گوسفند است و نوا آموخت است
عشوه و ناز و ادا آموخت است
دل ربائی هائے او زهر است و بس
چشمِ او غارت گرِ شهر است و بس
از بز یونان زبین زیرک تر است
پردهٔ عودش حجابِ اکبر است
بگذر از جامش که در مینائے خویش
چون مریدانِ حسن دارد حشیش

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

محمد عبداللہ قریشی لکھتے ہیں :

''اسرارِ خودی' کی اشاعت سے ایک سال قبل انجمن حمایتِ اسلام لاہور کا جو سالانہ اجلاس منعقد ہوا ، گو اس کے لیے اقبال نے کوئی خاص نظم نہ لکھی البتہ 'عجمی تصوف اور اسلام' کے مسئلے پر ، جو ان دنوں ان کے گہرے مطالعے کا موضوع تھا ، ایک بصیرت افروز خطبہ دیا ۔ اس تقریر میں آپ نے اپنے قیمتی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے فرمایا :

''اس تصوف کو اسلام کے سادہ عقائد اور عربی روحِ دینی سے کوئی علاقہ نہیں اور اس کا بنیادی ستم یہ ہے کہ یہ 'خودی' کو تباہ کرتا ہے حالانکہ خودی ہی ایک ایسی چیز ہے جو افراد و اقوام کی زندگی کی ضامن اور انسان کو بلند ترین مادی و روحانی مدارج پر پہنچانے کی کفیل ہے ۔''

اس کے بعد آپ نے سمجھایا کہ 'تصوف' کے لٹریچر میں جہاں کہیں خودی کو مارنے کا ذکر آیا ہے وہاں عوام اس کے معنی غرور و تکبّر کرتے ہیں جو حقیقتاً رذائل سے ہے اور اس سے ہر مسلمان کو اجتناب کرنا چاہیے لیکن متصوفین نے یہ لفظ غرور کے معنی میں استعمال نہیں کیا بلکہ احساسِ ذات ، انا اور 'میں' کے معنی میں استعمال کیا ہے ۔ ان کا مقصد یہ ہے کہ انسان اپنے آپ کو مٹا دے ، اپنے نفس کی نفی کر دے ، تب معرفت کی منزل پر فائز ہو سکتا ہے ، حالانکہ یہ تصور بالکل خلافِ اسلام ہے ۔ اسلام چاہتا ہے کہ ہر انسان کی خودی نہ صرف قائم رہے بلکہ ارتقا کی منزلیں طے کرتے کرتے اس مقام پر پہنچ جائے جو اس کے لیے مقدّر ہے اور اس سے بڑا کوئی مقام

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

محفل او در خورِ ابرار نیست
ساغرِ او قابلِ احرار نیست

بے نیاز از محفلِ حافظ گذر
الحذر از گوسفندان الحذر

انسانی تصوّر میں نہیں آ سکتا ۔

اس کے بعد ڈاکٹر صاحب نے فرمایا کہ میں نے 'اسرار خودی' کے نام سے ایک مثنوی مرتب کی ہے جس میں خودی کے نام سے حقائق بیان کیے ہیں ۔ یہ مثنوی عنقریب شائع ہوگی اور اس سے عجمی تصوّف کا وہ طلسم ، جس نے مسلمانوں کو توفیقِ عمل سے محروم اور جامد و منجمد کر رکھا ہے ، پاش پاش ہو جائے گا ۔

یہ کہہ کر اقبال نے 'اسرارِ خودی' کے بعض مقامات پڑھ کر سنائے اور اپنے اس خیال انگیز خطبے کو ختم کیا جس نے تعلیم یافتہ مسلمانوں کے فکر و خیال کو بالکل ایک نئے راستے پر ڈال دیا اور وہ تصوّف کے بجائے حفظِ خودی کے نقطۂ نگاہ سے ادبیاتِ اسلامی پر غور کرنے لگے ۔[۱]

## مثنوی کی اشاعت :

اس مرحلے کے ایک سال بعد 'اسرارِ خودی' کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا جس کو ڈاکٹر صاحب نے 'سر علی امام' کے نام سے معنون کیا اور جس کی کتابت منشی مرغوب رقم نے کی اور طباعت کا اہتمام شفاءالملک حکیم فقیر محمد چشتی نظامی مرحوم نے کیا تھا ۔ کتاب کے شروع میں علامہ نے ایک مختصر سا دیباچہ بھی لگایا تھا جس کے متعلق ان کا اپنا بیان ہے کہ :

> ''یہ اس مسئلے کی تاریخ کا مختصر سا خاکہ ہے جو اس نظم کا موضوع ہے ۔ میں نے اس دقیق مسئلے کو فلسفیانہ دلائل کی پیچیدگیوں سے آزاد کر کے تخیل کے رنگ میں رنگین کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ اس کی حقیقت کو سمجھنے اور غور کرنے میں آسانی پیدا ہو ۔ اس دیباچے سے اس نظم کی تفسیر مقصود نہیں ۔ محض ان لوگوں کو نشانِ راہ بتانا مقصود ہے جو پہلے سے اس عسیر الفہم حقیقت کی دقتوں سے آشنا نہیں ۔ مجھے یقین ہے کہ سطورِ بالا سے کسی

---

۱۔ دیکھیے مضمون ''اسرارِ خودی کی اشاعت سے پہلے'' از مولانا عبدالمجید سالک ، مطبوعہ ہفت روزہ قندیل ، مورخہ ۱۲ اپریل ۱۹۵۰ع ۔

حد تک یہ مطلب نکل آئے گا ۔
شاعرانہ پہلو سے اس نظم کے متعلق کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ۔ شاعرانہ تخیّل محض ایک ذریعہ ہے اس حقیقت کی طرف توجہ دلانے کا کہ لذّتِ حیات انا کی انفرادی حیثیت ، اس کے اثبات ، استحکام اور توسیع سے وابستہ ہے ۔ یہ نکتہ مسئلۂ حیات ما بعد الموت کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے بطور ایک تمہید کے کام دے گا ۔
ہاں لفظِ 'خودی' کے متعلق ناظرین کو آگاہ کر دینا ضروری ہے ۔ یہ لفظ اس نظم میں بہ معنی 'غرور' استعمال نہیں کیا گیا ، جیسا کہ عام طور پر اُردو میں مستعمل ہے ، اس کا مفہوم محض احساسِ نفس یا تعیّنِ ذات ہے ۔ مرکب لفظ 'بے خودی' میں بھی یہی مفہوم ہے اور غالباً محسن تاثیر کے اس شعر میں بھی لفظِ خودی کے یہی معنی ہیں :

غریقِ قلزمِ وحدت دم از خودی نہ زند
بسود محال کشیدن میانِ آب نفس''

(دیباچۂ مثنوی)

ڈاکٹر صاحب کا یہ خیال یقین کے درجے تک پہنچا ہوا تھا کہ اسلام ایک حقیقی پیغامِ عمل ہے ۔ اسلامی زندگی سے بڑھ کر اور کوئی معراج نہیں ۔ رسولِ مقبول صلی اللہ علیہ وسلم کے بعد ان کا شخصی نفوذ صحابۂ کرام میں کام کرتا رہا ۔ اسی کی بدولت مسلمان ایک ہمہ گیر سیلاب کی طرح تمام دنیا میں پھیل گئے ۔ مگر جس قدر آپ کا زمانہ دور ہوتا گیا لوگوں کا جذبۂ عمل کم ہوتا رہا ، حتٰی کہ بہ فحوائے حدیث خیرالقرونِ قرنی تین قرنوں کے بعد زوال شروع ہو گیا ۔ جب تک مسلمانوں کے سامنے زندہ قرآن موجود تھا ، انھیں کسی قسم کے تجسّس اور تفحّص کی ضرورت نہیں تھی مگر نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم اور صحابۂ کرام کے بعد اکثر علما کئی ایک مطالب کی تشریح و توضیح کے لیے یا تو یونان کے فلسفے کی طرف متوجہ ہوئے یا آیاتِ شریفہ کی تاویلیں کرنے لگے ۔ امام رازی نے استدلال سے کام لیا ۔ غزالی نے فلسفۂ یونان کی تردید کی ۔ آئمہ نے حدیثِ نبوی کو

جمع کیا ۔ غرض کہ بہت کچھ ہوا جو نہایت مفید تھا مگر 'ترکِ دنیا' اور اس قسم کے رہبانی خیالات ، جو لوگوں کے دلوں میں جاگزیں ہو چکے تھے ؛ مفقود نہ ہو سکے ۔

مختصر یہ کہ عہدِ حاضر کے مسلمانوں میں جو جمود و سکون ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ان پر ایک بیرونی عنصر مذہب کے رنگ میں آ کر غالب ہو گیا ہے اور وہ تصوّف ہے ۔ اسلام کا اساسی اصول توحید ہے اور تصوّف کی بنیاد ہمہ اوست پر قائم ہے جس کا اقتضا یہ ہے کہ ایک ہستی مختلف مظاہر میں رونما ہے ، اس کے سوا دیگر تمام ہستیاں محض تخیّل اور وہم ہیں ۔ انسان کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو فنا کر کے ہستئی مطلق میں جذب ہو جائے ۔

یہ مسئلہ بہت حد تک زردشتی مسلک ، بدھ مت ، ویدانت اور افلاطونی خیالات سے متاثر ہے ۔ اسی تصوّف کے مسئلہ' فنا اور نفس کشی نے مسلمانوں کی قوتِ عمل کو باطل کر کے ان سے وہ احساس مسرت چھین لیا ہے جو ''کچھ کر لو'' کا نتیجہ ہوا کرتا ہے ۔ چونکہ تصوّف کا اثر تمام ادبیاتِ اسلامیہ میں ساری ہو گیا ہے اور ہر قوم کے ادبیات کا ایک تدریجی اثر اس قوم کے جذبات اور قوائے نفسانیہ پر ہوتا ہے اس لیے رفتہ رفتہ اس کے اثر سے ہماری پوری قوم قوتِ عمل سے محروم ہو گئی ہے ۔ چنانچہ علامہ اقبال مثنوی کے دیباچے میں لکھتے ہیں :

''مغربی ایشیا میں اسلامی تحریک بھی ایک نہایت زبردست پیغام عمل تھی ۔ گو اس تحریک کے نزدیک انا ایک مخلوق ہستی ہے جو عمل سے لازوال ہو سکتی ہے مگر مسئلہ' انا کی تحقیق و تدقیق میں مسلمانوں اور ہندوؤں کی ذہنی تاریخ میں ایک عجیب مماثلت ہے ؛ اور وہ یہ کہ جس نکتہ' خیال سے سری شنکر نے گیتا کی تفسیر کی اسی نکتہ' خیال سے شیخ محی الدین ابن عربی اندلسی نے قرآن شریف کی تفسیر کی جس نے مسلمانوں کے دل و دماغ پر نہایت گہرا اثر ڈالا ہے ۔ شیخِ اکبر کے علم و فضل اور ان کی زبردست شخصیت نے مسئلہ' وحدت الوجود کو جس کے وہ انتھک

مفسّر تھے ، اسلامی تخیّل کا ایک لاینفک عنصر بنا دیا۔ اوحدالدین کرمانی اور فخر الدین عراقی ان کی تعلیم سے بہت متاثر ہوئے اور رفتہ رفتہ چودھویں صدی کے تمام عجمی شعرا اسی رنگ میں رنگین ہوگئے۔ ایرانیوں کی نازک مزاج اور لطیف الطبع قوم اس طویل دماغی مشقّت کی کہاں تک متحمّل ہو سکتی تھی جو جزو سے کل تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے۔ اُنھوں نے جزو اور کل کا دشوار گزار درمیانی فاصلہ تخیّل کی مدد سے طے کر کے 'رگِ چراغ' میں 'خونِ آفتاب' کا اور 'شرارِ سنگ' میں 'جلوۂ طور' کا بلا واسطہ مشاہدہ کیا۔ مختصر یہ کہ ہندو حکما نے مسئلۂ وحدت الوجود کے اثبات میں دماغ کو اپنا مخاطب کیا ، مگر ایرانی شعرا نے اس مسئلے کی تفسیر میں زیادہ خطرناک طریق اختیار کیا۔ اُنھوں نے دل کو اپنا آماجگاہ بنایا اور ان حسین و جمیل نکتہ آفرینیوں کا آخرکار یہ نتیجہ ہوا کہ اس مسئلے نے عوام تک پہنچ کر قریباً تمام اسلامی اقوام کو ذوقِ عمل سے محروم کر دیا۔''

چونکہ یونان میں فلسفۂ اشراق اور ایران میں تصوف پھیلا اس وجہ سے ضمناً حکیم افلاطون یونانی اور حافظ شیرازی کا تذکرہ بھی آیا۔ چنانچہ مثنوی کے ایک باب میں علامہ مرحوم نے تصوف کے بعض معتقدات سے اختلاف کرتے ہوئے اُنھیں ''بز و گوسفند'' لکھا۔''[1]

تصوف کے مسائل میں اہم ترین مسائل سکر اور صحو سے تعلق رکھتے ہیں۔ ''فرہنگ مصطلحات'' میں سکر کے معانی یہ بیان کیے گئے ہیں: ''در لغت بہ معنی مستی و در اصطلاح از خویش رفتن و بےخودی بعلت وارد قوی (ابن العربی)'' اور صحو کے معنی یہ بیان کیے گئے ہیں: ''یعنی ہوشیاری عبارت است از بازگشت باحساس بعد از بےخودی۔ (ابن العربی) صحو و سکر از حیث معنی نزدیک اللہ بہ غیبت و حضور جز آں کہ صحو و سکر قوی تر و

---

۱۔ ''حیاتِ اقبال کی گمشدہ کڑیاں'' (معرکۂ اسرار خودی) عبداللہ قریشی ، مجلہ اقبال ، اکتوبر ۵۳ع۔

تمام تر از غیب و حضور است (لمعہ) ۔"[1]

ہجویری نے "کشف المحجوب" میں غیبت ، حضوری ، اور سکر و صحو کا بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ایک گروہ کے نزدیک غیبت کو حضور پر تقدم حاصل ہے ۔

اقبال کے خیال میں سکر نہ صرف یہ کہ اسلام کی تعلیمات کے خلاف ہے بلکہ قوانین حیات کی بھی ضد ہے ، نشوونما میں مانع ہے ۔ اس کے برخلاف صحو اصل اسلام ہے ۔ یہ بات اُنھوں نے خواجہ حسن نظامی کے نام ایک خط میں کھول کر بیان کی ہے :

"رہبانیت اور اسلام پر مضمون ضرور لکھوں گا مگر آپ کے مضمون کے بعد ۔ رہبانیت عیسائی مذہب کے ساتھ خاص نہیں بلکہ ہر قوم میں پیدا ہوئی ہے اور ہر جگہ اس نے شریعت اور قانون کا مطالبہ کیا ہے اور اس کے اثر کو کم کرنا چاہا ہے ۔ اسلام حقیقت میں اسی کے خلاف ایک صدائے احتجاج ہے ۔ تصوف جو مسلمانوں میں پیدا ہوا (اور تصوف سے میری مراد ایرانی تصوف ہے) اس نے ہر قوم کی رہبانیت سے فائدہ اُٹھایا ہے اور راہبی تعلیم کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی ہے ، یہاں تک کہ قرمطی تحریک سے بھی تصوف نے فائدہ اُٹھایا ہے ۔ محض اسی وجہ سے کہ قرمطی تحریک کا مقصد بھی بالآخر قیودِ شرعیہ' اسلامیہ کو فنا کرنا تھا ۔ بعض صوفیا کی نسبت بھی تاریخی شہادت اس امر کی موجود ہے کہ وہ قرمطی تحریک سے تعلق رکھتے تھے ۔

اب تک جو اعتراضات آپ کی طرف سے ہوئے ہیں وہ مثنوی کے دیباچے پر ہیں ، نہ خود مثنوی پر ۔ جب تک مجھے یہ معلوم نہ ہو کہ مثنوی پر کیا اعتراضات ہیں اس وقت تک میں کیونکر قلم اُٹھا سکتا ہوں ۔ مثنوی پر جو اعتراض آپ نے کیا ہے وہ اسی قدر ہے کہ حافظ کی بے حرمتی کی گئی ، لیکن جب اصولی بحث نہ ہو تو یہ معلوم نہیں ہو سکتا کہ میں حافظ کی تنقید میں کہاں تک حق بجانب ہوں ۔

---

۱۔ "فرہنگ مصطلحات صوفیہ" ضمیمہ بحث در آثار و افکار و احوال حافظ (فارسی) محمد معین (تاریخ تصوف در اسلام) ۔

حضرت امام ربانی نے مکتوبات میں ایک بحث کی ہے کہ گسستن اچھا ہے یا پیوستن ۔ میرے نزدیک گسستن عین اسلام ہے اور پیوستن رہبانیت یا ایرانی تصوف ہے اور اسی کے خلاف میں صدائے احتجاج بلند کرتا ہوں ۔ گزشتہ علمائے اسلام نے بھی ایسا ہی کیا ہے اور اس بات کی تاریخی شہادت موجود ہے ۔ آپ کو یاد ہوگا جب آپ نے مجھے سرّالوصال کا خطاب دیا تھا تو میں نے آپ کو لکھا تھا کہ مجھے سرالفراق کہا جائے ۔ اس وقت میرے ذہن میں یہی امتیاز تھا جو مجدد الف ثانی نے کیا ہے ۔ آپ کے تصوف کی اصطلاح میں اگر میں اپنے مذہب کو بیان کروں تو یہ ہوگا کہ شان عبدیت انتہائی کمال روح انسانی کا ہے ۔ اس سے آگے اور کوئی مرتبہ یا مقام نہیں ۔ یا محی الدین ابن عربی کے الفاظ میں عدم محض ہے یا بالفاظ دیگر یوں کہیے کہ 'حالتِ سکر' منشائے اسلام اور قوانین حیات کے مخالف ہے ، اور 'حالتِ صحو' جس کا دوسرا نام اسلام ہے ، قوانین حیات کے عین مطابق ہے ۔ اور رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کا منشا یہ تھا کہ ایسے آدمی پیدا ہوں جن کی مستقل حالت کیفیتِ 'صحو' ہو ۔ یہی وجہ ہے کہ رسول کریمؐ کے صحابہ میں صدیقؓ و عمرؓ تو بکثرت ملے مگر حافظ شیرازی کوئی نظر نہیں آتا ۔ مضمون بہت طویل ہے اور اس مختصر خط میں سما نہیں سکتا ۔ میں انشاء اللہ اس پر مفصل بحث کروں گا جب حالات مساعدت کریں گے ۔ مگر شیخ محی الدین ابن عربی کے ذکر سے ایک بات یاد آ گئی ہے جو عرض کرتا ہوں ، اس واسطے کہ آپ کو غلط فہمی نہ رہے ۔ میں شیخ کی عظمت و فضیلت کا قائل ہوں اور ان کو اسلام کے بہت بڑے حکما میں سمجھتا ہوں ۔ مجھ کو ان کے اسلام میں کوئی شک نہیں کیونکہ جو عقائد (مسئلہ قدم ارواح و مسئلہ وحدت الوجود) ان کے ہیں ان کو اُنھوں نے فلسفے کی بنا پر نہیں مانا بلکہ نیک نیتی سے قرآن کی آیات سے استنباط کیا ہے ۔ پس ان کے عقائد صحیح ہوں یا غلط قرآن کی تاویل پر مبنی ہیں ۔

یہ دوسری بات ہے کہ جو تاویل ان کی ہے وہ منطقی یا معقول اعتبار سے صحیح ہے یا غلط ، میرے نزدیک ان کی تعبیر یا تاویل جو کچھ

ہے ، صحیح نہیں ہے ۔ اس واسطے گو میں ان کو ایک مخلص مسلمان سمجھتا ہوں مگر ان کے عقائد کا پیرو نہیں ہوں۔

اصل بات یہ ہے کہ صوفیا کو توحید اور 'وحدت الوجود' کا مفہوم سمجھنے میں سخت غلطی ہوئی ہے ۔ یہ دونوں اصطلاحیں مرادف نہیں بلکہ مقدم الذکر کا مفہوم خالص مذہبی ہے اور موخر الذکر کا مفہوم خالص فلسفیانہ ہے ۔ توحید کے مقابلے میں یا اس کی ضد لفظ 'کثرت' نہیں ، جیسا کہ صوفیا نے تصوّر کیا ہے ، بلکہ اس غلطی کا نتیجہ یہ ہوا کہ جن لوگوں نے وحدت الوجود یا زمانہ' حال کے فلسفہ' یورپ کی اصطلاح میں توحید کو ثابت کیا وہ موحد تصوّر کیے گئے ، حالانکہ ان کے ثابت کردہ مسئلے کا تعلق مذہب سے نہ تھا بلکہ نظام عالم کی حقیقت سے تھا ۔ اسلام کی تعلیم نہایت صاف اور روشن ہے ، یعنی یہ کہ عبادت کے قابل صرف ایک ذات ہے ، باقی جو کچھ کثرت نظام عالم میں نظر آتی ہے وہ سب کی سب مخلوق ہے ، گو علمی اور فلسفیانہ اعتبار سے اس کی کنہہ اور حقیقت ایک ہی ہو ۔ چونکہ صوفیا نے فلسفے اور مذہب کے دو مختلف مسائل ، یعنی توحید اور وحدت الوجود ، کو ایک ہی مسئلہ سمجھ لیا اس واسطے ان کو یہ فکر ہوئی کہ توحید ثابت کرنے کا کوئی اور طریقہ ہونا چاہیے جو عقل و ادراک کے قوانین سے تعلق نہ رکھتا ہو ۔ اس غرض کے لیے حالتِ سکر ممد و معاون ہوئی اور یہ اصل ہے مسئلہ' حال و مقامات کی ۔ مجھے حالتِ سکر کی واقعیت سے انکار نہیں ، صرف اس بات سے انکار ہے کہ جس غرض کے لیے یہ پیدا کی جاتی ہے وہ غرض اس سے مطلق پوری نہیں ہوتی ۔ اس سے زیادہ سے زیادہ صاحبِ حال کو ایک علمی مسئلے کی تصدیق ہو جاتی ہے ، نہ مذہبی مسئلے کی ۔ صوفیا نے وحدت الوجود کی کیفیت کو محض ایک مقام لکھا ہے ۔ (شیخ عربی کے نزدیک یہ انتہائی مقام ہے اور اس کے آگے عدم محض ہے) لیکن یہ سوال کسی کے دل میں نہیں پیدا ہوا کہ آیا یہ مقام کسی حقیقت نفس الامری کی وضاحت کرتا ہے ؟ اگر کثرت حقیقت نفس الامری ہے تو یہ کیفیت وحدت الوجود ، جو صاحبِ حال پر وارد ہوتی ہے ، محض دھوکا ہے اور مذہبی اور فلسفیانہ

اعتبار سے کوئی وقعت نہیں رکھتی اور اگر یہ کیفیت وحدت الوجود محض ایک مقام ہے اور کسی حقیقت نفس الامری کا انکشاف اس سے نہیں ہوتا تو پھر اس کو معقول طور سے ثابت کرنا فضول ہے ۔ جیسا کہ محی الدین ابن عربی اور دیگر صوفیا نے کہا ہے ، نہ اس کے محض مقام ہونے سے روحانی زندگی کو کوئی فائدہ پہنچتا ہے کیونکہ قرآن کی تعلیم کی رو سے وجود فی الخارج کو ذات باری سے نسبت اتحاد کی نہیں بلکہ مخلوقیت کی ہے ۔ اگر قرآن کریم کی تعلیم یہ ہوتی کہ ذات باری کثرت نظام عالم میں دائر و سائر ہے تو کیفیت وحدت الوجود کو قلب پر وارد کر سکنا مذہبی زندگی کے لیے نہایت مفید ہوتا بلکہ مذہبی زندگی کی آخری منزل ہوتی ۔ مگر میرا عقیدہ یہ ہے کہ یہ قرآن کی تعلیم نہیں ہے ۔ اس کا نتیجہ ظاہر ہے کہ میرے نزدیک ہر کیفیتِ قلبی مذہبی اعتبار سے کوئی فائدہ نہیں رکھتی اور علم الحیات کی رُو سے یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ اس کا ورود حیاتِ انسانی کے لیے فردی اور ملّی اعتبار سے مضر ہے ، مگر علم الحیات کی رُو سے اس پر بحث کرنا بہت فرصت چاہتا ہے جس پر پھر کبھی لکھوں گا ۔"[1]

علامہ نے عجمی مابعد الطبیعیات پر مقالہ لکھتے وقت جن خیالات کا اظہار کیا تھا اب ان سے تبرّا کرنا پڑا ۔ اب اُنھوں نے بہ تفصیل معترضین کو بتایا کہ تصوف کے عجمی مسلک کے وہ کون سے عناصر ہیں جو اسلامی تعلیمات کے منافی ہیں ، زندگی کُش ہیں اور انسان کو ذوق عمل سے محروم کرتے ہیں ۔

۱۵ جنوری ۱۹۱۶ع کے ''وکیل'' میں اقبال نے لکھا :

"اگر وقت نے مساعدت کی تو میں تحریکِ تصوف کی ایک مفصّل تاریخ لکھوں گا ، انشاء اللہ ۔ ایسا کرنا تصوف پر حملہ نہیں بلکہ تصوّف کی خیر خواہی ہے ، کیونکہ میرا مقصد یہ دکھانا ہوگا کہ اس تحریک میں غیر اسلامی عناصر کون کون سے ہیں اور اسلامی عناصر کون کون سے ۔ اس وقت صرف اس قدر عرض کر دینا کافی ہوگا کہ یہ تحریک غیر اسلامی عناصر سے خالی نہیں ہے ۔ اور اگر میں مخالف ہوں تو صرف اُس گروہ

---

۱۔ ''حیاتِ اقبال کی گمشدہ کڑیاں'' : رسالہ مذکور ۔

کا جس نے محمد عربی صلعم کے نام پر بیعت لے کر دانستہ یا نادانستہ ایسے مسائل کی تعلیم دی ہے جو مذہب اسلام سے تعلق نہیں رکھتے۔ حضرات صوفیہ میں جو گروہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کی راہ پر قائم ہے اور سیرت صدیقی کو اپنے سامنے رکھتا ہے، میں اس گروہ کا خاک پا ہوں اور ان کی محبت کو سعادت دارین کا باعث تصور کرتا ہوں۔

مجھے اس امر کا اعتراف کرنے میں کوئی شرم نہیں کہ میں ایک عرصے تک ایسے عقائد و مسائل کا قائل رہا جو بعض صوفیہ کے ساتھ خاص ہیں اور جو بعد میں قرآن شریف پر تدبّر کرنے سے قطعاً غیر اسلامی ثابت ہوئے۔ مثلاً شیخ محی الدین ابن عربی کا مسئلہٗ قدم ارواح، مسئلہٗ وحدت الوجود یا مسئلہٗ تنزّلات ستّہ یا دیگر مسائل جن میں بعض کا ذکر عبدالکریم جیلی نے اپنی کتاب ''انسان کامل'' میں کیا ہے...

مسئلہٗ وحدت وجود گویا مسئلہٗ تنزّلات ستّہ کی فلسفیانہ تکمیل ہے بلکہ یوں کہیے کہ عقل انسانی خود بخود تنزّلات ستّہ سے وحدت الوجود تک پہنچی ہے۔ اکثر صرف اس مسئلے کے قائل ہیں۔ بعض اس طرح کہ وحدت الوجود ایک حقیقت نفس الامری ہے اور بعض اس طرح کہ یہ محض ایک کیفیت قلبی کا یا مقام کا نام ہے۔ میرا مذہب یہ ہے کہ خدائے تعالیٰ نظام عالم میں جاری و ساری نہیں بلکہ نظام عالم کا خالق ہے اور اس کی ربوبیت کی وجہ سے یہ نظام قائم ہے۔ جب وہ چاہے گا اس کا خاتمہ ہو جائے گا۔ حکما کا مذہب تو جو کچھ ہے اس سے بحث نہیں، رونا اس بات کا ہے کہ یہ مسئلہ اسلامی لٹریچر کا ایک غیر منفک عنصر بن گیا ہے اور اس کے ذمہ دار زیادہ تر صوفی شاعر ہیں۔ جو پست اخلاق اس فلسفیانہ اصول سے بطور نتیجے کے پیدا ہوتے ہیں، ان کا بہترین گواہ فارسی زبان کا لٹریچر ہے (یہ خدا کا فضل ہے کہ عربی لٹریچر اس مسئلے کے زہریلے اثر سے محفوظ رہا)۔ ملاّ حسن گیلانی فرماتے ہیں:

نے در طلب سمور و نے اطلس باش
در دیدۂ اعتبار خار و خس باش

خواہی کہ سرے بروں کنی از منزل
چوں جادہ پامال کس و ناکس باش

بالفاظ دیگر یوں کہیے کہ "ملا" حسن گیلانی کے خیال میں انتہائے کمال روح انسانی اپنی شخصیت کو فنا کر دینا ہے اور یہ اس وجہ سے کہ حقیقت انسانی "گسستن" نہیں بلکہ "پیوستن" ہے۔ (ان دونوں لفظوں کی تشریح دوسرے مضمون میں ہے) - یہ لاکھوں مثالوں میں سے ایک مثال ہے اور حقیقت یہ ہے کہ فارسی لٹریچر تمام و کمال اس زہر سے متاثر ہے - گو چند مستثنیات ضرور ہیں لیکن پنجاب کے ناظرین کو ایک پنجابی شاعر کا قول شاید زیادہ پسند آئے - اس سے میرا مطلب بخوبی واضح ہو جائے گا - وحید خاں ایک پنجابی شاعر تھا جو کسی ہندو جوگی کا مرید ہو کر فلسفہ ویدانت (ویدانت اور وحدت الوجود ایک ہی چیز ہے) کا قائل ہو گیا تھا - اس تبدیلی خیال و عقیدہ نے جو اثر اس پر کیا اسے وہ خود بیان کرتا ہے :

تھے ہم پوت پٹھان کے دل کے دیں موڑ
شرن پڑے رگناتھ کے سکیں نہ تنکا توڑ

یعنی میں پٹھان تھا اور فوجوں کے منہ موڑ سکتا تھا مگر جب سے رگناتھ جی کے قدم پکڑے ہیں یا بالفاظ دیگر یہ معلوم ہوا کہ ہر چیز میں خدا کا وجود جاری و ساری ہے ، میں ایک تنکا بھی نہیں توڑ سکتا کیونکہ توڑنے میں تنکے کو دکھ پہنچنے کا احتمال ہے - کاش وحید خاں کو یہ معلوم ہوتا کہ زندگی نام ہی دکھ اٹھانے اور دکھ پہنچانے کی قوت رکھنے کا ہے ، زندگی کا مقصد زندگی ہے نہ موت -[1]"

مندرجہ بالا طویل لیکن ضروری اقتباسات سے تصوف کے بعض عناصر کے خلاف اقبال کے احتجاج کی وجوہ بھی معلوم ہوگئی ہوں گی اور اس احتجاج کی شدت کی نفسیاتی توجیہ بھی روشن ہو گئی ہوگی - تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ اقبال انسانی انا کے ارتقا کے قائل ہیں ، تا حدے کہ انائے انسانی ایسے مقام تک پہنچ

---

۱- "حیات اقبال کی گمشدہ کڑیاں" : محمد عبداللہ قریشی ، اقبال ، اکتوبر ۱۹۵۳ع -

جائے کہ انائے مطلق سے ہم کلام ہو جائے ۔ عجمی صوفیا کی طرح وہ تکمیل
ذات اسے نہیں کہتے کہ انسانی انا ایک قطرۂ حقیر کی طرح انائے مطلق کی وحدت
کے بحرِ بے پایاں میں جذب ہو جائے ، بلکہ اسے کہتے ہیں کہ اپنے اندر جہاں
تک ہو سکتا ہے ، صفات ربانی پیدا کرے ، تسخیر کائنات کا فریضہ سرانجام دے
اور تخلیق میں خدا کا ہم باز ہو ۔ غور کیجیے کہ جب ایسے شخص کو اپنے
دل کی بات کہنے سے روکا گیا ہوگا تو اس پر کیا قیامت بیت گئی ہوگی ۔ پھر
ستم یہ کہ اقبال سمجھتے ہیں کہ میں جس چیز سے مسلمانوں کو روک رہا ہوں وہ
ان کے حق میں سمّ قاتل ہے ، لیکن مخالفت کا ایک طوفان ہے کہ اُمڈا ہوا ہے ۔
آخر اقبال نے مجبور ہو کر ، حافظ کے متعلق جو اشعار تھے ، وہ کتاب کے دوسرے
ایڈیشن سے خارج کر دیے ، لیکن یہ خلش دل میں ہمیشہ باقی رہی کہ تصوف کے
اندھے عقیدت مندوں اور روایتی مذہب کے پرستاروں نے مجھے اپنے دل کی بات
بھی نہیں کہنے دی ۔ چنانچہ جب اقبال کی عظمتِ فکر مسلّم ہو گئی اور ان کے
تصوّرات و افکار ملّت کے لیے مشعل راہ تصور کیے جانے لگے تو اُنھوں نے وہ
باتیں بڑی صراحت سے کہیں جنھیں کبھی وہ اشاروں میں بھی نہ کہہ سکتے تھے ۔

عام طور پر جب اقبال طنز کرتے ہیں تو نوکِ نشتر سے کام لیتے ہیں اور یہ
نوک اتنی تیز ہوتی ہے کہ جسے زخم لگتا ہے اسے بھی پتا نہیں چلتا کہ مجھے چرکا
دیا گیا ہے ۔ ان کی ہجو نہایت لطیف اور نفیس ہے اور اس سلسلے میں ان کا پیرایۂ
بیان اعتدال اور توازن کی حدود میں رہتا ہے ۔ ہاں جب وہ عجمی تصوف کے
مہلک عناصر کے خلاف احتجاج کرتے ہیں تو نوک نشتر سے کام نہیں لیتے بلکہ ان کے
ہاتھ میں استحقار کی تیغِ خارا شگاف ہوتی ہے جو مخالفوں کو ڈھیر کرتی چلی جاتی
ہے ۔ اس سلسلے میں ان کا طنز کھلا ڈُلا ، صریح اور واضح ہوتا ہے ۔ شاعرانہ
لطافت سے زیادہ وہ اس بات کو ملحوظ رکھتے ہیں کہ بات میں صراحت اور
وضاحت موجود ہو ۔ اس سلسلے میں اقبال نے بڑی ذہنی کوفت اٹھائی ہے ۔ اظہار
ذات اور ابلاغ افکار پر پابندیاں برداشت کی ہیں ۔ چنانچہ جب وہ موقع پاتے ہیں
اور تصوف کے عجمی مسلک کی مخالفت کرتے ہیں تو ایسے زہر میں بجھائے ہوئے
نشتر زخموں میں چبھوتے ہیں کہ مخالفت کراہنے لگتا ہے ۔ ان کا کلاسیکی توازن
اور اعتدال انہیں اس مقام تک کبھی نہیں جانے دیتا جسے ذہنی جھنجھلاہٹ
کہتے ہیں لیکن اس سے ادھر وہ طنز کے بے پناہ حربوں سے کام لے کر ہر طرف

سے وار کرتے ہیں اور ان کا ہر وار مہلک ہوتا ہے ۔

عجیب بات ہے کہ حافظ نے بھی علمائے ریاکار کے ہاتھوں صدمے اٹھائے تھے ۔ خاص طور پر عماد فقیہ کے ہاتھوں جس نے بلی کو بزعم خود نماز پڑھنا سکھایا تھا اور جس کے متعلق حافظ نے کہا تھا :

اے کبک خوش خرام کجا میروی بایست
غرّہ مشو کہ گربۂ عابد نماز کرد

اس کا مطلع ہے :

صوفی نہاد دام و سرِ حقہ باز کرد
بنیادِ مکر با فلکِ حقہ باز کرد

حافظ نے بھی علمائے ریاکار کی خوب قلعی کھولی ہے ، لیکن اس نے بڑی لطیف چوٹیں کی ہیں ۔ اس کے برخلاف سعدی نے ریاکار صوفیوں اور عالموں کے خلاف جو اشعار کہے ہیں ان میں طنز اور استحقار اتنا ہی نمایاں ہے جتنا اقبال کے اشعار میں ۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ بالعموم اقبال کا پیرایۂ بیان صنعت گری اور لطافت کے اعتبار سے حافظ سے مشابہ ہے ، لیکن عجمی تصوف کے خلاف احتجاج کرنے میں ان کے کلام میں ایک خاص قسم کا جوش اور جذبے کی شدت ہے جو دوسرے مطالب کے سلسلے میں کم پائی جاتی ہے ۔ مثالوں سے اندازہ ہوگا کہ جب وہ عجمی مسلک کو ہدفِ استہزا اور موردِ انتقام بناتے ہیں تو یوں معلوم ہوتا ہے گویا مخصوص تصورات اور افکار کو دھنک کر رکھ دیتے ہیں ۔ جو لوگ حافظ کے متعلق شعر نہ سن سکتے تھے ان ہی نے یہ اشعار سنے اور ان کی داد بھی دینے پر مجبور ہوئے ۔ فاعتبروا یا اولی الابصار ۔

اس بات کی وضاحت پھر کر دینی چاہیے کہ اقبال کا احتجاج تصوف کے ہلاکت آفریں اور زندگی کُش عناصر کے خلاف ہے ، ارباب صوفیہ کے خلاف نہیں ۔ انھوں نے عطار ، سنائی اور رومی سے جو فیض اُٹھایا ہے اور جس احترام سے وہ ان کا نام لیتے ہیں اس سے یہ نکتہ بخوبی روشن ہو جاتا ہے ۔ مندرجہ ذیل مثالوں سے اقبال کے احتجاج کا رنگ ، اور ان کی صوفیائے کرام سے عقیدت ،

دونوں چیزوں کا اظہار ہوگا :

خیز و بہ خاک تشنۂ بادۂ زندگی فشاں[1]
آتش خود بلند کن ، آتش ما فرو نشاں
میکدۂ تہی سبو حلقۂ خود فرامشاں[2]
مدرسۂ بلند بانگ بزم فسردہ آتشاں
ہر دو بہ منزلے رواں ہر دو امیر کارواں
عقل بہ حیلہ مے برد عشق برد کشاں کشاں[3]

---

گہے رسم و رہِ فرزانگی جوشِ جنوں بخشد
من از درس خردمنداں گریباں چاک می آیم
نہ اینجا چشمک ساقی ، نہ آنجا رسم مشتاقی
ز بزمِ صوفی و "ملا" بسے غمناک می آیم[4]

---

۱- ان اشعار کی بحر اور ان کا ترنم نہایت موزوں و دلپذیر ہے - پہلے شعر میں تیور مصروں میں خ کی تکرار بہت خوب صورت ہے (خیز ، خاک) - اسی طرح ش کی تکرار بھی نہایت شوخ ہے (تشنہ ، فشاں ، آتش ، نشاں) - دوسرے مصرعے میں دونوں ٹکڑوں کی موزونیت غور طلب ہے -

۲- "حلقۂ خود فراماشاں" سے مراد وہی صوفیہ ہیں جو 'سکر' کے عالم میں رہتے ہیں اور جن کا سبوئے خیال و پیمانۂ فکر خالی ہے -

۳- "عشق" اور "عقل" کا تضاد اور ان کے اسلوب کار کو متعین کیا گیا ہے -

۴- دوسرے شعر میں ظاہر ہے کہ چشم ساقی کا تعلق صوفی سے ہے اور رسم مشتاقی کا 'ملا' سے - مراد یہ ہے کہ صوفیوں کے حلقۂ ذکر و فکر میں جب تک ادھر کا اشارہ شامل نہ ہو اس وقت تک محفل سونی رہے گی - "چشمک ساقی" کی ترکیب بظاہر آذری کے مشہور قطعے کی "فریب چشم ساقی" سے مستعار معلوم ہوتی ہے :

مبیں یکساں کہ در اشعار ایں قوم
فریبِ چشمِ ساقی نیز پیوست

اور عراقی کا یہ شعر بھی اقبال کے ملحوظِ خاطر معلوم ہوتا ہے :

نخستیں بادہ کاندر جام کردند
ز چشمِ مستِ ساقی وام کردند

بتدریج ارباب صوفیہ کی محفلیں سونی ہو گئی تھیں اور ان کی طبقہ بندی کی وجہ سے اور باہمی رقابتوں کی وجہ سے یہ کیفیت پیدا ہو گئی تھی کہ صوفیوں کا ایک گروہ دوسرے گروہ کو جب صوفی کہہ کر خطاب کرتا تھا تو مراد اس سے مردِ ریاکار ہوتی تھی ۔ حافظ کے کلام میں صوفی بتخصیص ان معانی میں مستعمل ہے اور غالباً اس سے پہلے ایک مستشرق یعنی پروفیسر نکلسن کی نظر اس پر گئی ہے جنہوں نے اپنے مضمون ''تصوف'' میں یہ بحث چھیڑی ہے (یہ مضمون ''قاموس مذاہب و اخلاق'' انگریزی میں شائع ہوا اور بہت دقیق و نفیس مطالب پر مشتمل ہے) ۔ حافظ کے دو تین شعر اس سلسلے میں شنیدنی ہیں :

صوفی بیا کہ جامۂ سالوس بر کشیم
وین نقش زرق را خط بطلان بر کشیم

---

بوئے یکرنگی ازیں وضع نمی آید خیز
دلق آلودۂ صوفی بہ مئے ناب بشو

اور اس شعر میں اگرچہ صوفی کا ذکر بصراحت نہیں کیا گیا لیکن الفاظ ایسے استعمال کیے گئے ہیں کہ صوفیوں کی تحقیر کا پہلو نکل آتا ہے :

ساقی بیا کہ شد قدح لالہ پُر زمے
طامات تا بہ چند و خرافات تا بکے [1]

''زبورِ عجم'' میں اربابِ صوفیہ کا ذکر اس طرح آتا ہے کہ طنز کا پہلو لطیف رہتا ہے ۔ البتہ ''بالِ جبریل'' میں بات صاف ہو جاتی ہے ۔ ''زبورِ عجم'' میں لکھتے ہیں :

غلام زندہ دلانم کہ عاشق سرہ اند
نہ خانقاہ نشینان کے دل بکس ندھند

---

۱- ''طامات'' بڑا پُر اسرار لفظ ہے اور لغت نگاروں کی اکثریت اس بات پر متفق نظر آتی ہے کہ اصل اس کی عربی ہے یعنی ''طامہ'' اور اس کے معنی حادثۂ عظیم کے ہیں ۔ جمع میں بھی م مشدّد ہونی چاہیے مگر ایرانی بتخفیف استعمال کرتے ہیں ، جیسے حافظ کے اس مذکورہ شعر میں ہوا ہے ۔ فارسی میں طامات کے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

عرب کہ باز دھد محفل شبانہ کجاست
عجم کہ زندہ کند رود عاشقانہ کجاست
بزیر خرقۂ پیران سبوچہ ھا خالی است
فغاں کہ کس نشناسد مئے جوانہ کجا است

---

اقبال قبا پوشد ، در کار جہاں کوشد
دریاب کہ درویشی با دلق و کلاہے نیست

---

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی
ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی
تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند
اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی
شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی
رہ گئے صوفی و مُلّا[1] کے غلام اے ساقی

---

ہے ذوقِ تجلی بھی اسی خاک میں پنہاں
غافل تو نرا صاحبِ ادراک نہیں ہے

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)
معنی صوفیوں کی وہ بیہودہ گفتگو ہے جو وہ اپنی دوکان چمکانے کے لیے کرتے ہیں (سخنانِ گزافِ صوفیہ) - صوفیوں کے بڑ ہانکنے اور ڈینگ مارنے کو بھی طامات کہتے ہیں -

۱- ''مُلّا'' کا لفظ عزت کے جس مقام سے گر کر ذلّت کے جس درجے تک پہنچا ہے ، عبرت ناک ہے - کبھی 'مُلّا' سے یہ تصورات وابستہ تھے کہ وہ صاحبِ فکر و نظر ہے ، پاکیزہ فطرت ہے ، عالمِ باعمل ہے - نامی گرامی علماء اپنے نام سے پہلے 'مُلّا' لکھنا سعادت تصور کرتے تھے اور لوگ بھی جسے کسی خاص علمی امتیاز کا مستحق جانتے تھے اسے 'مُلّا' کہتے تھے - ایران کے فلسفیوں میں 'مُلّا' صدرا کے نام میں 'مُلّا' اس طرح شامل ہوا ہے کہ نام کا جزو معلوم ہوتا ہے - اسی طرح 'مُلّا' حسین واعظ کاشفی اور 'مُلّا' جامی اپنے متعدد امتیازات کے باعث 'مُلّا' کہلاتے ہیں -

کیا صوفی و ملاّ کو خبر میرے جنوں کی
ان کا سرِ دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے

"بالِ جبریل" کی مندرجہ ذیل غزل مختصراً ان تمام اعتراضات کے ذکر پر مشتمل ہے جو تصوف کے عجمی مسلک پر وارد ہوتے ہیں ۔ اس غزل میں تصوف کی اصطلاحات کے لیے معانی بھی بیان کیے گئے ہیں :

کمالِ ترک نہیں آب و گِل سے مہجوری
کمالِ ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری

میں ایسے فقر سے اے اہلِ حلقہ باز آیا
تمھارا فقر ہے بے دولتی و رنجوری

نہ فقر کے لیے موزوں ، نہ سلطنت کے لیے
وہ قوم جس نے گنوایا متاعِ تیموری

سنے نہ ساقیِ مہوش تو اور بھی اچھا
عیارِ گرمیٔ صحبت ہے حرفِ معذوری

حکیم و عارف و صوفی تمام مستِ ظہور
کسے خبر کہ تجلی ہے عینِ مستوری

وہ ملتفت ہوں تو کنجِ قفس بھی آزادی
نہ ہوں تو صحنِ چمن بھی مقامِ مجبوری

برا نہ مان ، ذرا آزما کے دیکھ اسے
فرنگ دل کی خرابی ، خرد کی معموری

---

رہا نہ حلقۂ صوفی نہ سوزِ مشتاقی
فسانہ ہائے کرامات رہ گئے باقی
کرے گی داورِ محشر کو شرمسار اک روز
کتابِ صوفی و ملاّ کی سادہ اوراقی

"بالِ جبریل" ہی میں اقبال بہ صراحت کہہ دیتے ہیں کہ میرا احتجاج تصوف کے چند عناصر سے متعلق ہے جن کا تعلق عجمی تصورات و افکار سے ہے ۔ "ساقی نامہ" میں یہ حقیقت کہ عجمی افکار نے اسلام کے چشمے کو بہت

گدلا کر دیا ہے ، بہت خوب صورت انداز میں بیان کی گئی ہے اور اقبال نے بڑی وضاحت سے اس صوفی کے "کھو جانے" پر افسوس کیا ہے جو محبت میں یکتا اور حمیّت میں فرد تھا ۔ ان اشعار میں جو گرمی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جذبہ کتنا شدید ہوگا ، تب یہ آتشیں شعر کہے گئے ہیں :

تمدّن ، تصوّف ، شریعت کلام
بتانِ عجم کے پجاری تمام
حقیقت خرافات میں کھو گئی
یہ اُمّت روایات میں کھو گئی

---

وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد
محبت میں یکتا ، حمیّت میں فرد
عجم کے خیالات میں کھو گیا
یہ سالک مقامات میں کھو گیا
بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے
مسلماں نہیں ، راکھ کا ڈھیر ہے

اگرچہ "بالِ جبریل" کی اشاعت سے پہلے بھی اقبال نے متعدد مقامات پر رومی سے اپنی عقیدت کا اظہار کیا تھا لیکن "بالِ جبریل" میں اس اعتراف میں سپردگی کی جو ادا ہے وہ اور کہیں نظر نہیں آتی ۔ مرشد رومی کی تعریف کرتے ہوئے اقبال کچھ اس والہانہ انداز میں گفتگو کرتے ہیں جیسے غزل سرا شاعر اپنے محبوب کا سراپا لکھ رہے ہوں :

علاج آتش رومی کے سوز میں ہے ترا
تری خرد پہ ہے غالب فرنگیوں کا فسوں
اسی کے فیض سے میری نگاہ ہے روشن
اسی کے فیض سے میرے سبو میں ہے جیحوں

---

صحبتِ پیر روم سے مجھ پہ ہوا یہ راز فاش
لاکھ حکیم سر بجیب ، ایک کلیم سر بکف

"بالِ جبریل" ہی میں "پیر و مرید" کے نام سے جو نظم شامل ہے اس میں پیر رومی ، مرید ہندی (یعنی اقبال) کے سوالات کا جواب دیتے ہیں ۔ اگرچہ رومی کی مثنوی شاعرانہ صنعت‌گری کے اعتبار سے ناہموار ہے کہ اصلاً یہ مطالبِ اخلاق و عرفان پر مشتمل ہے لیکن اس کے باوجود رومی کہیں کہیں ایسے شعر کہہ جاتے ہیں کہ فن اور صنعت‌گری ان کی سادگی کا منہ دیکھتے رہ جاتے ہیں ۔ مثنوی کے اشعار کے مقابلے میں مرید ہندی یعنی اقبال کی بات سیدھی سادی معلوم ہوتی ہے ۔ مندرجہ ذیل اشعار سے اندازہ ہوگا کہ اقبال کا اسلوبِ کلام کیا ہے اور رومی کے اشعار کی کیا کیفیت ہے :

مریدِ ہندی :

اے نگہ تیری مرے دل کی کشاد
کھول مجھ پر نکتۂ حکمِ جہاد

پیرِ رومی :

نقشِ حق را ہم بامرِ حق شکن
بر زجاجِ دوست سنگِ دوست زن

یہ بات کہ دنیا میں جو کچھ ہے اس کی تخریب بھی ہم پر اسی لیے لازم ہے کہ حق نے یہ نقش بنائے تھے ، اور جب حق ان نقوش کو محو کرنا چاہے تو اس کے حکم پر عمل کرنا بندے پر لازم ہو جاتا ہے ۔ یہ بات اتنی دل پذیر ہے کہ اقبال نے اکثر اس سے استفادہ کیا ہے ، مثلاً :

گفتند جہانِ ما آیا بتو می سازد
گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن

ہاں تو ذکر یہ ہو رہا تھا کہ مریدِ ہندی اور پیرِ رومی کے اسلوبِ کلام میں کیا فرق ہے :

مریدِ ہندی :

خاک تیرے نور سے روشن بصر
غایتِ آدم خبر ہے یا نظر

پیرِ رومی :

آدمی دید است باقی پوست است
دید آں باشد کہ دیدِ دوست است

اقبال نے اس موضوع پر بہت شعر کہے ہیں :

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

لیکن جو بات رومی کے مندرجہ بالا شعر میں ہے وہ کیفیت ہم تک کم منتقل ہوئی ہے ۔ "ضربِ کلیم" میں ، جس کے سرورق پر تصریح کر دی گئی ہے کہ یہ دورِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ ہے ، تصوّف کے نام سے جو مختصر سی نظم ہے اس میں بھی مختصراً "بالِ جبریل" والے اعتراضات دہرائے گئے ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ یہاں بڑی وضاحت سے کہا گیا ہے کہ تصوّف خودی کی نگہبانی نہ کرے تو بالکل بے ثمر اور بے کار ہے :

یہ حکمتِ ملکوتی ، یہ علمِ لاہوتی
حرم کے درد کا درماں نہیں تو کچھ بھی نہیں
یہ ذکرِ نیم شبی ، یہ مراقبے ، یہ سرور
تری خودی کے نگہباں نہیں تو کچھ بھی نہیں
یہ عقل ، جو مہ و پرویں کا کھیلتی ہے شکار
شریکِ شورشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں
خرد نے کہہ بھی دیا لا الہ تو کیا حاصل
دل و نگاہ مسلماں نہیں تو کچھ بھی نہیں

"ارمغانِ حجاز" میں پہلی نظم جو ۱۹۳۶ء میں کہی گئی ہے "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" کے نام سے موسوم ہے ۔ اس نظم میں اُن امراض کی نشان دہی بڑے سلیقے اور خوب صورتی سے کی گئی ہے جو اسلامی معاشرت کو گھُن کی طرح کھا گئے یا کھائے جا رہے ہیں ۔ ابلیس کا پہلا مشیر کہتا ہے :

یہ ہماری سعیِ پیہم کی کرامت ہے کہ آج
صوفی و مُلاّ ملوکیّت کے بندے ہیں تمام
طبعِ مشرق کے لیے موزوں یہی افیون تھی
ورنہ قوّالی سے کچھ کم تر نہیں علمِ کلام

ابلیس اپنے مشیروں کو سمجھاتا ہے کہ عصرِ حاضر میں اگر ہمیں کسی نظام سے خطرہ ہے تو وہ اسلام ہے۔ اشتراکیت کا شہرہ بہت ہے، لیکن :

کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز، آشفتہ مُو

پھر یہ کہتا ہے کہ مسلمانوں کو مذہبی بحثوں میں اُلجھا دینا چاہیے اور ایسے اشعار اور ایسے متصوفانہ افکار اس کے سامنے رکھنا چاہییں جن سے وہ بالکل بے عمل ہو کر رہ جائے۔ ابلیس کی یہ تقریر اپنی نظیر آپ ہے۔ اس نے مسلمانوں کی حالت پر مندرجہ ذیل اشعار میں جو تبصرہ کیا ہے اس میں شعر و تصوف کی ہلاکت آفرینیوں کی طرف یوں اشارہ کیا گیا ہے :

تم اسے بیگانہ رکھّو عالمِ کردار سے
تا بساطِ زندگی میں اس کے سب مہرے ہوں مات
خیر اسی میں ہے قیامت تک رہے مومن غلام
چھوڑ کر اوروں کی خاطر یہ جہانِ بے ثبات
ہے وہی شعر و تصوف اس کے حق میں خوب تر
جو چھپا دے اس کی آنکھوں سے تماشائے حیات
ہر نفس ڈرتا ہوں اس اُمت کی بیداری سے میں
ہے حقیقت جس کے دیں کی احتسابِ کائنات
مست رکھّو ذکر و فکرِ صبح گاہی میں اسے
پختہ تر کر دو مزاجِ خانقاہی میں اسے

## (د) رسولِ پاکؐ سے عقیدت :

یوں تو فارسی اور اُردو کا شاید ہی کوئی ایسا بدنصیب شاعر ہو جس نے نعتِ رسولؐ لکھ کر مقامِ رسالت سے اپنی عقیدت اور شیفتگی کا اظہار نہ کیا ہو لیکن اقبال نے مقامِ رسالت پر جو کچھ لکھا ہے وہ عقیدت کے اُس مقامِ پُر اسرار سے لکھا ہے جسے محبت کہتے ہیں۔ خدانخواستہ میری مراد یہ نہیں ہے کہ دوسرے شعرا کو رسولِ پاکؐ کی ذات سے عقیدت نہ تھی۔ تھی اور ضرور تھی لیکن اس کے باوجود کوئی نقاد اس بات سے انکار نہیں کر سکتا کہ بہت کم شعرا

ایسے ہیں جن کے نعتیہ کلام میں شیفتگی کا اظہار اتنا واضح اور دل باختگی کا اقرار اتنا شوخ اور بانکا ہے جتنا اقبال کے کلام میں ہے ۔ دیوانوں کے دیوان کھنگال ڈالیے ، نعتیہ اشعار میں کہیں کہیں کوئی شعر کندن کی طرح دمکتا اور گوہر شب ِ تاب کی طرح چمکتا نظر آئے گا ، باقی عقیدت کا اظہار ہوگا ، شعر جذبۂ بت سے سرشار نہیں ہوگا ۔ ایسے اشعار جن میں سپردگی اور ربودگی کی وہ کیفیت ِ خاص پائی جائے کہ دل بھر آئے ، باقی شعرا کے کلام میں خال خال ہیں ۔ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ جو شعر اس جذبے میں ڈوب کر کہا گیا ہے اس کی کیا بات ہے ، عالم ِ کرامات ہے ، طلسمات ہے ۔ اقبال سے پہلے کے شعرا کے کلام سے اس شراب ِ طہور کے کچھ جام آپ کو پلاتا ہوں ۔ اُردو میں یہ شراب سہ آتشہ نہیں ہوتی ، اس لیے فارسی ہی کے روزن سے اس سحر ِ حلال کی جھلک آپ کو دکھاتا ہوں :

مرحبا سیّد ِ مکیّ المدنی العربی
دل و جاں باد فدایت چہ عجب خوش لقبی
نسبت ِ خود بہ سگت کردم و بس منفعلم
زاں کہ نسبت ِ بہ سگ کوئے تو شد بے ادبی

---

ہزار بار شویم دہن ز مشک و گلاب
ہنوز نام ِ تو گفتن کمال بے ادبی ست

---

تا بہ حشر اے دل ار ثناء گفتی
ہمہ گفتی چو مصطفیٰ گفتی

ایک اَور بزرگ نے تو قصّہ ہی مختصر کر دیا ، کہ :

بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر

ایک صاحب نے بڑے پتے کی بات کہی :

با خدا دیوانہ باش و با محمدؐ ہوشیار

جو اشعار میں نے آپ کو سنائے ہیں ان پر ایرانی ادبیات کو بجا طور پر ناز ہو سکتا ہے ۔ یہ شعر گوئی نہیں اعجاز ہے لیکن اس کے باوجود میں یہ عرض کرنے کی جسارت کرتا ہوں کہ اقبال نے مقام ِ رسالت پر جو کچھ لکھا ہے وہ

اس سے کہیں بلند ، بزرگ ، پُراسرار اور معنی خیز ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رسولِ پاکؐ سے اقبال کی عقیدت رسم و روایت پر مبنی نہیں بلکہ ذاتی فکر اور عمیق سوچ بچار کا نتیجہ ہے ۔

اقبال کی نظر میں معلوماتِ انسانی کے دو ذریعے ہیں : ایک تو وہ مشاہدات ہیں جو حواسِ خمسہ کے ذریعے ہم تک پہنچتے ہیں ، دوسرے وہ جو بہ طریق کشف و الہام برگزیدہ اشخاص پر نازل ہوتے ہیں ۔ اب یہ وارداتِ ذہنی جو بذریعۂ کشف و الہام ذہن انسانی پر نازل ہوتے ہیں خود اُس شخص کی استعداد ذہنی کے سانچے میں ڈھل کر نازل ہوتے ہیں جو اُنھیں قبول کرتا ہے ۔ اگر ذہن میں ذرا سی کجی ہو ، قلب میں ذرا سا فساد ہو ، نظر میں ذرا سی خیرگی ہو تو واردات کی شکل ہی بدل جاتی ہے ۔ یہ بڑا پُراسرار مقام ہے ، بڑا نازک مقام ہے ۔ یہاں لغزش پا ہوئی تو تحت الثریٰ سے ادھر کوئی ٹھکانا نہیں ہے ۔ اقبال نے اسی مقام کے متعلق متنبّہ کیا ہے :

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

یہ وہی مقام ہے جہاں بعض اوقات بڑے بڑے برگزیدہ صوفیوں کے پاؤں لڑکھڑا جاتے ہیں اور طامات و خرافات کا وہ طومار تیار ہو جاتا ہے جس نے دینِ ہدیٰ کو گدلا کر کے رکھ دیا ہے ۔ 'انا الحق' کا نعرہ اسی مقام سے بلند ہوتا ہے ، ذہنی استعداد کی کج روی یہیں سے ظاہر ہوتی ہے ۔ بعض اوقات تو اس مقامِ حیرت پر پہنچ کر انسان انانیت کے شبستان میں ایسا گم ہو جاتا ہے کہ پیمبری کے دعوے سے بھی گریز نہیں کرتا ۔

میں نے عرض کیا تھا کہ یہ واردات صرف برگزیدہ ذہنوں پر نازل ہوتی ہیں ، لیکن بعض اوقات نہایت سلجھے ہوئے ذہن اور دماغ بھی ان واردات کے صحیح کیف سے ناآشنا رہتے ہیں اور صورتِ پیغام مسخ ہو جاتی ہے ۔ اس لیے انسانی معلومات کا یہ ذریعہ یعنی واردات بذریعۂ کشف ہر چند کہ نہایت دل فریب اور معنی خیز ہے لیکن نہایت گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے ۔

اقبال نے جب ان تمام برگزیدہ ذہنوں کی واردات کا مطالعہ کیا جو کشف اور الہام کو اپنا سرمایۂ علم بیان کرتے تھے تو اسے سخت مایوسی ہوئی ۔ ہر جگہ کجی نظر آئی ، ہر جگہ خیرگی کے آثار پائے ، ہر جگہ ژولیدہ مغزی کا ثبوت

ملا ۔ مغرب اور مشرق کے تمام فلسفی ، تمام صوفی ، تمام مفکّر اس ذریعۂ معلومات یعنی وارداتِ کشفیہ کے بارے میں اقبال کی تسلی نہ کر سکے ۔ اس نے کراہ کر کہا :

درماں کجا کہ درد بدرماں فزوں شود
دانش تمام حیلہ و نیرنگ و سیمیائے
از من حکایتِ سفر زندگی مپرس
در ساختم بدرد و گذشتم غزل سرائے

پھر کہا :

مشرق خراب و مغرب ازاں بیشتر خراب
عالم تمام مردہ و بے ذوق جستجو است
ساقی بیار بادہ و بزمِ شبانہ ساز
ما را خراب یک نگہ محرمانہ ساز

مشرق و مغرب کے مفکّروں اور فلسفیوں سے مایوس ہو کر فلسفے کی موشگافیوں اور علم الکلام کی نکتہ طرازیوں سے دل شکستہ ہو کر جب اقبال اس ذاتِ گرامی کی سیرت کے مطالعے کی طرف لوٹا جسے عقیدت نے ''سیّدِ مکیؐ مدنی العربی'' کہہ کر پکارا ہے تو اسے معلوم ہوا کہ یہ وہ ذہن برگزیدہ ہے جس میں کجی کا شائبہ تک نہیں ہے ، یہ وہ نظر پاک ہے جس میں خیرگی کا نشان تک نہیں ہے ، یہ وہ مصدر کشف و محور الہام ہے جس کی استعداد ذہنی مقامِ عروج تک پہنچی ہوئی ہے کہ وارداتِ الہامی کو بعینہٖ بغیر کسی تصرّف کے اس طرح پیش کرتی ہے کہ نہ واردات کا کوئی پہلو بیان ہونے سے رہ جاتا ہے ، نہ کوئی پہلو ایسا شامل ہو سکتا ہے جو واردات کا جزو نہ تھا ۔ اقبال نے جو اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ اسلام درحقیقت اس جوہرِ عشق کا نام ہے جو فطرتِ ازلی نے صلاح و خیر کے حصول کے لیے ضمیرِ انسانی کے پوشیدہ ترین گوشوں کو ودیعت کر رکھا ہے تو اقبال کو اب اس مردِ کامل کی تلاش تھی جو اس جوہرِ عشق کا کامل ترین مصدر ہو ۔ اقبال کو رسولِ پاکؐ کی ذات اس جوہر کی مصدر نظر آئی ، ان کی ذات میں سوز و ساز ، ذکر و فکر ، علم و عمل ، بصارت و بصیرت ، خرد اور نظر گھل مل کر اس طرح حل ہوگئے تھے کہ فقیری اور شاہی کا یہ اجتماع

چشم فلک نے نہ پہلے دیکھا تھا ، نہ پھر دیکھے گی ۔ اب آپ اندازہ کر لیجیے کہ جب اقبال کی جستجو ختم ہوئی ہوگی ، جب اس کے دلِ بے قرار کو سکون ملا ہوگا ، جب فلسفے کے بخشے ہوئے اضطراب کے بجائے اسے نعمت اطمینان میسر آئی ہوگی تو اس پر کیا کیفیت گزری ہوگی ۔ ایک عالم بیت گیا ہوگا ۔ اسی عالم میں اقبال رسولِ پاکؐ سے مخاطب ہوتا ہے ، اسی عالم میں اقبال رسولِ پاکؐ کی عقیدت میں سرشار ہوکر شعر کہتا ہے ۔ میں اس عالم کے ارتقا کی رفتار آپ کو دکھاتا ہوں ، پہلے خدا کی زبان سے یہ کہا :

مثلِ بو قید ہے غنچے میں ، پریشاں ہو جا
رخت بر دوش ہوائے چمنستاں ہو جا
ہے تنک مایہ تو ذرے سے بیاباں ہو جا
نغمۂ موج سے ہنگامۂ طوفاں ہو جا

قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسمِ محمدؐ سے اجالا کر دے

ہو نہ یہ پھول ، تو بلبل کا ترنم بھی نہ ہو
چمنِ دہر میں کلیوں کا تبسم بھی نہ ہو
یہ نہ ساقی ہو تو پھر مے بھی نہ ہو ، خم بھی نہ ہو
بزمِ توحید بھی دنیا میں نہ ہو ، تم بھی نہ ہو

خیمہ افلاک کا استادہ اسی نام سے ہے
نبضِ ہستی تپش آمادہ اسی نام سے ہے

مردمِ چشمِ زمیں ، یعنی وہ کالی دنیا
وہ تمہارے شہدا پالنے والی دنیا
گرمیِ مہر کی پروردہ ، ہلالی دنیا
عشق والے جسے کہتے ہیں بلالی دنیا

تپش اندوز ہے اس نام سے پارے کی طرح
غوطہ زن نور میں ہے آنکھ کے تارے کی طرح

عقل ہے تیری سپر ، عشق ہے شمشیر تری
مرے درویش ! خلافت ہے جہاں گیر تری

ماسوا اللہ کے لیے آگ ہے تکبیر تری

تو مسلماں ہو تو تقدیر ہے تدبیر تری

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں

یہ جہاں چیز ہے کیا ، لوح و قلم تیرے ہیں

پھر اقبال اس مقام سے ذرا آگے بڑھا اور عقیدت کے اُس مقامِ پُراسرار تک پہنچا جسے عشق کہتے ہیں ۔ اس کیفیت میں اس نے کہا :

با خدا در پردہ گویم با تو گویم آشکار

یا رسول اللہ او پنہاں و تو پیدائے من

پھر اور آگے بڑھا اور رسولؐ کی ذاتِ گرامی کو تمام فیوض کا منبع قرار دیا ۔ جب دستِ طلب دراز کیا تو اُنھی کے سامنے دراز کیا :

جب کچھ مانگا اُنھی سے مانگا

جب پکارا اُنھی کو پکارا

یہ وہ مقام ہے جس کے متعلق شاد عظیم آبادی نے اپنے دو نہایت لطیف اشعار میں اشارہ کیا ہے :

عقل سے راہ جو پوچھی تو پکارا یہ جنوں

وہ تو بھٹکی ہوئی خود پھرتی ہے ، رہبر ہم ہیں

پاؤں ٹوٹے تو گئی دربدری ، شکرِ خدا

اب یونہی تا بہ ابد آپ کے در پر ہم ہیں

میں نے عرض کیا تھا کہ اقبال کی عقیدت رسولِ پاکؐ کی ذاتِ گرامی سے نہایت عمیق ذاتی فکر پر مبنی ہے ۔ اب اس فقرے کی نہایت اجمال سے گرہ کشائی کرتا ہوں ۔ فلسفۂ ادیان کے تمام ماہر جانتے ہیں اور مانتے ہیں کہ آریائی دماغ اپنے پیمانۂ فکری کی ساخت و ریخت میں کچھ ایسا واقع ہوا ہے کہ حقیقت کو پارہ پارہ کر کے دیکھتا ہے ۔ بلکہ تاریخ پکار پکار کر یہ بھی کہہ رہی ہے کہ آریائی قوموں پر کیا موقوف ہے ، تقریباً تمام اقوام اس خوف ناک مرض کا شکار رہی ہیں جس کو علامہ مرحوم دوئی کہتے ہیں ۔ بابلیوں ، مصریوں ، یونانیوں اور ہندوستانیوں کے خرافاتِ علم الاصنام ، یعنی ان کی دیومالا کا ، مطالعہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ حقیقتِ مطلقہ کو پارہ پارہ کرنے میں انسانی دماغ نے کیسی کیسی جدتیں کی ہیں ؛ کہیں مظاہرِ فطرت کو پوجا جا رہا ہے ، یہ ترےموریق ہے ،

شیو ہلاک کنندہ ، وشنو قائم دارندہ اور برہما پیدا کنندہ ہے ۔ یہ تثلیث ہے : باپ ، بیٹا اور روح القدس ۔ کہیں صبح و شام کو خیر و شر کی ازلی پیکار کا نمونہ سمجھ کر ان کی پرستش کی جا رہی ہے ۔ صبح کی دیوی اوشا ہے ، علم کی دیوی سرسوتی ہے ، بجلیوں کے بادشاہ اِندر ہیں ۔ کہیں خیر و شر کی قوتوں کو خدا مان کر ان کی جنگ کا تماشا دکھایا جا رہا ہے ۔ یہ یزداں ہیں ، یہ اہرمن ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے گویا انسانی دماغ حقیقت مطلقہ کو دیکھ نہیں سکتا ۔ ایران میں اس دوئی نے جو کرشمے دکھائے ہیں ان کی داستان بڑی دل چسپ ہے ۔ زرتشت سے لے کر مانی و مزدک تک سب کے یہاں اس خوف ناک مرض کے آثار نظر آتے ہیں ۔ کہیں نور و ظلمت کا مقابلہ ہے ، کہیں خیر و شر برسرِ پیکار ہیں ، کہیں رشی دیوتا اور آسو جنگ کر رہے ہیں ۔ سب کچھ ہے ، نہیں ہے تو حقیقتِ کاملہ کا ادراک نہیں ہے ، وحدتِ مطلقہ کا احساس نہیں ہے ۔ ہمارے پرانے شاعروں کو کبھی کبھی احساس ہوتا تھا کہ وہ اس مرض کے شکار ہیں ۔ چنانچہ غالب نے اپنے لطیف انداز میں کہا :

رموزِ دیں نہ شناسم درست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریقِ من عربی است

لیکن اقبال نے اس مرض کو صاف دیکھا اور واشگاف الفاظ میں ہندی مسلمان کو اس مرض کی طرف توجہ دلائی اور کہا :

بیاں میں نکتۂ توحید آ تو سکتا ہے
ترے دماغ میں بت خانہ ہو تو کیا کہیے
وہ رمز شوق کہ پوشیدہ لا الہ میں ہے
طریقِ شیخ فقیہانہ ہو تو کیا کہیے
جہاں میں بندۂ حر کے مشاہدات ہیں کیا
تری نگاہ غلامانہ ہو تو کیا کہیے

اقبال کا خیال ہے، اور بالکل درست خیال ہے ، کہ اسلام نے رسولِ پاک صلی اللہ علیہ وسلم کے ذریعے ، ان کی تعلیم کے ذریعے اور ان کے اعمال کے ذریعے وحدتِ مطلقہ اور توحید کامل کا ایک نہایت واضح تصور پیش کیا اور اس تصور کے تمام اسرار و رموز فاش کیے تا کہ اقوامِ عالم کے اس خوف ناک مرض کا علاج ہو سکے ۔ رسولِ اکرمؐ کی ذات میں مشاہدات و واردات سوز و ساز ،

دین و سلطنت ، فقر و شہنشاہی اس طرح سموئے گئے کہ خود ان کی ذات دوئی کے تصور کے خلاف ایک زندہ ثبوت ، توحید کے نکتے کی تفسیر اور حقیقت مطلقہ کی وحدت کی دل نشیں برہان بن کر رہ گئی ۔ اقبال نے اس کی طرف یوں اشارہ کیا :

خصومت تھی سلطانی و راہبی میں
کہ وہ سربلندی ہے ، یہ سر بزیری

سیاست نے مذہب سے پیچھا چھڑایا
چلی کچھ نہ پیرِ کلیسا کی پیری

ہوئی دین و دولت میں جس دم جدائی
ہوس کی امیری ، ہوس کی وزیری

دوئی ملک و دیں کے لیے نامرادی
دوئی چشمِ تہذیب کی نابصیری

یہ اعجاز ہے ایک صحرا نشیں کا
بشیری ہے آئینہ دار نذیری

اسی میں حفاظت ہے انسانیت کی
کہ ہوں ایک جنیدی و اردشیری

افسوس ہے کہ رسولِ اکرمؐ کے بعد بہت کم لوگوں نے اس نکتے کو سمجھا کہ دوئی کا خوف ناک مرض دل فریب صورتوں کا روپ دھار کر اسلام کے عقائد میں شامل ہو گیا ۔ عجمی اور مجوسی اثرات دوئی کو مختلف شکلوں میں قبول کرکے چپ چاپ اسلام میں شامل کرتے رہے ۔ اسمٰعیلی اور صابی دعوتوں کے زیرِ اثر یہی دوئی عجب عجب رنگوں میں ظاہر ہوئی ۔ حقیقت کے دو ٹکڑے کیے گئے ؛ ایک کو شریعت کا نام دیا گیا ، ایک کو طریقت کہہ کر پکارا گیا اور اس خوف ناک تصور پر بڑے بڑے سمجھ دار شاعروں نے بزعمِ خود مضامینِ عالیہ کی بنیاد رکھی :

پوچھا دل سے یہ میں نے عشق کی راہ
کس طرف مہربان پڑتی ہے

کہا اس نے کہ نہ تو ہندوستان
نہ سوئے اصفہان پڑتی ہے

یہ دو راہا جو کفر و دیں کا ہے
دونوں کے درمیان پڑتی ہے

صرف یہی نہیں ، معانیِ قرآن کی وحدت پر کاری ضرب لگائی گئی کہ تنزیل کے ظاہری معنی کچھ اَور ہیں ، وہ عوام کے لیے ہیں اور باطنی کچھ اَور ہیں ، وہ خواص کے لیے ہیں ۔ مشائخ صوفیہ نے ایک نئے مسلک کی بنیاد رکھی جس میں مراسم اسلامی بجا لانے کے لیے تزکیۂ قلب پر زور دیا گیا ۔ حج ، نماز ، روزہ اور زکٰوۃ ساقط کر دیے گئے ۔ اس کی بجائے خود فراموشی ، وجد اور ریاضت کو قربِ خداوندی کا وسیلہ بنایا گیا ۔ یہ طریقہ مسلکِ محمدی نہ تھا ۔ اس مسلک سے ہٹ کر عجم نے جو ظلم عرب پر ڈھایا ہے اس کے خلاف اقبال نے ''ساقی نامے'' میں نہایت شدید ، صحت مند ، قوی احتجاج کیا اور پکار کر کہا :

مسلماں ہے توحید میں گرم جوش
مگر دل ابھی تک ہے زنّار پوش
تمدّن ، تصوّف ، شریعت ، کلام
بتانِ عجم کے پجاری تمام
حقیقت خرافات میں کھو گئی
یہ اُمّت روایات میں کھو گئی
لبھاتا ہے دل کو کلامِ خطیب
مگر لذّتِ شوق سے بے نصیب
بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا
لغت کے بکھیڑوں میں اُلجھا ہوا
وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد
محبّت میں یکتا ، حمیّت میں فرد
عجم کے خیالات میں کھو گیا
یہ سالک مقامات میں کھو گیا

بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے
مسلماں نہیں ، راکھ کا ڈھیر ہے

ہم لوگ اندازِ سیاست اور طرزِ حکومت کے معاملے میں کن اکھیوں سے مغرب کی طرف دیکھ رہے ہیں ، لیکن وہاں اس مرضِ دوئی کا یہ عالم ہے کہ

سلطنت اور دین میں جدائی ہے ۔ اخلاق اور معاشرت میں جدائی ہے ، عرفان اور سائنس میں جدائی ہے ۔ اس سے جو خوف ناک ذہنی اور روحانی امراض پیدا ہو رہے ہیں ان کی تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن تاریخ شاہد ہے کہ جس دن سے یہ دوئی اپنے شدید رنگ میں ظاہر ہوئی ہے ، مغرب کو کوڑھ ہوگیا ہے اور آخر یہ جزام کا مرض اس مریض کو فنا کر کے رہے گا ۔

دوئی مغرب میں ہو یا مشرق میں ، اقبال نے اس کا علاج ایک ہی تجویز کیا ہے ۔ رسول پاکؐ کی ذات گرامی سے عقیدت جن کی زندگی دوئی کے خلاف سب سے زیادہ موثر احتجاج تھی ۔ جب کوئی شخص کسی رنگ میں ، کسی شکل میں اسلام میں دوئی کو رواج دینا چاہتا ہے تو اقبال اس گمراہ کو علی الاعلان ٹوک کر مقام محمدی کی یاد دلاتا ہے ۔ حسین احمد مدنی سے پکار کر کہا :

عجم ہنوز نداند رموز دیں ورنہ
ز دیوبند حسین احمد ایں چہ بوالعجبی است
سرود بر سر منبر کہ ملت از وطن است
چہ بے خبر ز مقام محمدؐ عربی است
بمصطفیٰؐ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست
اگر بہ او نہ رسیدی تمام بولہبی است

خلاصہ کلام یہ ہے کہ اقبال کے خیال میں ہر وہ فتنہ جو ملت اسلامیہ کے لیے مہلک ثابت ہو سکتا ہے ، ہر وہ مرض جو اسلام کے نظام حیات کو گھُن کی طرح کھا سکتا ہے ان سب کا علاج یہ ہے کہ مسلمان اپنی عقیدت کو رسول پاکؐ سے استوار کرے ، یہاں تک کہ اس عقیدت کو مقام عشق تک پہنچا دے ۔ ان ہی کے قول سے استدلال کرے ، ان ہی کے فعل سے استشہاد کرے ، ان ہی کی سیرت کو نمونہ بنائے ، ان ہی کو پکارے ، ان ہی کو بلائے ۔ یہی ملت اسلامیہ کے ہر مرض کا علاج ہے ، یہی کتاب و سنت کی پیروی ہے ، یہی اسلام ہے ، باقی سب طامات اور خرافات ہے ۔ اب آپ خود غور فرما لیجیے کہ رسول پاکؐ کے متعلق جب خود اقبال کا یہ خیال ہو تو وہ عقیدت کے کس مقام میں ہو گا ، محبت کی کس منزل تک پہنچ گیا ہو گا ۔ اور جب رسول پاکؐ کا ذکر کرتا ہو گا تو کس طرح سرشار ہو کر کرتا ہو گا ۔ اقبال کی سرشاری کی کیفیت یہ ہے کہ اس نے نہایت وضاحت سے یہ کہہ دیا ہے کہ خدا کے وجود سے انکار کرنا ممکنات میں

سے ہے لیکن مقامِ رسالت اور شانِ نبوت سے انکار کرنا محال ہے ۔ وہ کہتے ہیں :

می توانی منکر یزداں شدن
منکر از شانِ نبی نتواں شدن

## (ہ) احساسِ تنہائی کا ابلاغ و اظہار :

اس سے پہلے اقبال کے احساسِ تنہائی کا تجزیہ کرتے وقت عرض کیا جا چکا ہے کہ اس احساس کا ابلاغ و اظہار ان کے کلام میں ایسا بلیغ اور خوب صورت ہے کہ اس کی نظیر ملنی دشوار ہے ۔ اب مثالوں سے اس اجمال کی توضیح کی جاتی ہے ۔

''بانگِ درا'' میں 'تنہائی' کے نام سے جو مختصر نظم شامل ہے اسے احساسِ تنہائی کے سفر کا نقطۂ آغاز تصور کرنا چاہیے :

تنہائیِ شب میں ہے حزیں کیا ؟
انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا ؟

یہ رفعتِ آسمانِ خاموش
خوابیدہ زمیں ، جہانِ خاموش

یہ چاند ، یہ دشت و در ، یہ کہسار
فطرت ہے تمام نسترن زار

موتی خوش رنگ ، پیارے پیارے
یعنی ترے آنسوؤں کے تارے

کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل !
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل !

اس نظم میں فن کار کو یہ حوصلہ ہے کہ فطرت انسان کی ہم نفس ہے ۔ ابھی وہ مرحلہ نہیں آیا جب اقبال یہ سمجھنے لگیں کہ فطرت ہم نفس نہیں ہے ۔ بلکہ وہ تو اپنی تمام مزاحمتیں سمیٹ کر فن کار کے راستے میں ڈال دیتی ہے اور فن کار بہ جبر و قہر ان کو ہٹا کر اور گویا فطرت کا سینہ چیر کر اپنے تصورات اور افکار کا ابلاغ کرتا ہے ۔ بالفاظِ دیگر وہ جو مائیکل اینجلو نے کہا تھا کہ بت اپنی پوری شانِ طنازی کے ساتھ پردۂ سنگ میں محجوب ہوتا

ہے اور سنگ تراش صرف نقابِ سنگ کو رفع کر دیتا ہے ، اقبال اس سے اختلاف کریں گے اور کہیں گے کہ جو بت سنگ سے تراشا جاتا ہے اس کی شکل و صورت اور اس کے خد و خال پہلے فن کار کے ذہن میں یوں جاگتے ہیں جیسے انگریزی ادبیات میں حسن خوابیدہ ۔[1] پھر فن کار ان تصورات اور افکار کو خارج میں متشکل کرتا ہے ۔ ذریعۂ اظہار لفظ ہوں یا سنگ ، رنگ ہو یا صوت بہرحال فطرت کی مزاحمتوں کو دور کیے بغیر اور خونِ جگر پیے بغیر چارہ نہیں ۔[2] "پیام مشرق" میں اقبال نے تنہائی کے عنوان سے جو نظم لکھی ہے اس میں انھوں نے "بانگِ درا" کے خیالات سے مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے اور گویا وہ اس بات کا سراغ پا گئے ہیں کہ فرزندِ آدم کے نصیب ہی میں تنہائی ہے یہ نظم اپنی ہیئت کے حسن اور اندرونی آہنگ کے اعتبار سے ایک کارنامہ ہے ۔ فکر جس طرح بتدریج بلندیوں تک صعود کرتا ہے اس کا تماشا بھی دیدنی ہے ۔ الفاظ کے انتخاب میں جو کاوش کی گئی ہے اس کی طرف حواشی میں اشارہ کیا جائے گا :

بہ بحر رفتم و گفتم بہ موج بیتابے
ہمیشہ در طلب استی چہ مشکلے داری
ہزار لولوئے[3] لالاست در گریبانت
درونِ سینہ چو من گوہر دلے داری
تپید و از لبِ ساحل رمید و ہیچ نگفت

---

۱۔ "The Sleeping Beauty" انگریزی ــ ادبیات میں یہ کہانی نہایت اہم اور معنی خیز علامتوں کی حامل ہے ۔

۲۔ نقش ہیں سب نا تمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

۳۔ "لولوئے لالہ" کی ترکیب میں لام کی تکرار اور حروفِ علّت میں سے واؤ اور الف کی تکرار اور ان کا قرب ایک مخصوص آہنگ پیدا کرتا ہے ۔ 'ہزار' اور

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بکوہ رفتم و پُرسیدم ایں چہ بیدردی ست
رسد بگوشِ تو آہ و فغانِ غم زدۂ ؟
اگر بسنگ تو لعلے ز قطرۂ خون است
یکے در آبسخن با منِ ستم زدۂ
بخود خزید و نفس در کشید و ہیچ نگفت[۱]
رہِ دراز بریدم ، ز ماہ پُرسیدم
سفر نصیب ! نصیبِ تو منزلے ست کہ نیست ؟
جہاں ز پرتوِ سیمائے تو سمن زارے
فروغِ داغ تو از جلوۂ دلے ست کہ نیست ؟
سوئے ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نگفت

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

'گریباں' میں رے کی تکرار اس میں معاون ہوتی ہے - چوتھے مصرعے میں دال اور رے کی تکرار دیدنی ہے اور ٹیپ کے مصرعے میں اتنا ٹکڑا اپنا آہنگ خود رکھتا ہے : ''تپید و از لبِ ساحل رمید'' کہ متقفی ہے - 'گریباں' کے سلسلے میں 'لولوئے لالا' کا ذکر کرنا ذہن کو اکساتا ہے کہ وہ مرصّع گریباں بھی دیکھیے ، صرف یہی نہیں بلکہ اور مرصّع اور منقّش لباس کا دھیان بھی آتا ہے - مثلاً :

دشمن سے ملاقات کی ٹھہری ہے کہ بے وجہ
سر پر وہ پرندِ گُہر آسا نہیں رکھتے

[پرند ریشم ہے لیکن ظاہر ہے کہ یہاں ریشمی آنچل مراد ہے ، اور 'گہر آسا' جس پر موتی ٹکے ہوں]

۱- ٹیپ کے مصرع میں آہنگ کی وہی صورت قائم ہے : "بخود خزید و نفس در کشید" بحر سے کوہ تک شاید سفر کا شعور نہ ہو اور تدریج کا ابلاغ نہ ہو سکے لیکن تیسرے بند میں ''راہِ دراز'' کی ترکیب اور ماہ کا ذکر بتا رہا ہے کہ اب

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

شدم بحضرت یزداں گذشتم از مہ و مہر
کہ در جہان تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل و مشت خاک من ہمہ دل
چمن خوش است ولے درخور نوایم نیست
تبسمے بہ لب او رسید و ہیچ نگفت[1]

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

فکر بتدریج پرواز کر رہی ہے - جس اعتبار سے معنی بلند ہو رہے ہیں اسی اعتبار سے آہنگ زیادہ خوب صورت اور دل کش ہوتا چلا جا رہا ہے - پہلے مصرعے میں دو ٹکڑے ہم قافیہ ہیں : بریدم ، پرسیدم - تیسرے مصرعے میں الف اور ے کی تکرار بہت دل فریب ہے اور ٹیپ کے مصرعے میں ''سونے ستارہ'' میں جو اصوات سنی ہیں (عبدالحق ''سسکاری'') ان کی خوب صورتی کی تعریف نہیں ہو سکتی اور میر کا یہ مصرع یاد آتا ہے :

سرہانے میر کے آہستہ بولو

غالب کا یہ شعر بھی اس سلسلے میں شنیدنی ہے - (تکرار سین) :

مژدہ اے ذوق اسیری کہ نظر آتا ہے
دام خالی قفس مرغ گرفتار کے پاس

۱- چوتھے بند میں شاعر کی فکر زمین اور زمین کے سیارہ دائر یعنی ماہ سے گزر کر حضور یزداں میں پہنچتی ہے - یہ وہ مقام ہے کہ مہر اپنی تمام روشنی اور جلال کے ساتھ پیچھے رہ جاتا ہے - وہاں اقبال کو اس شکایت کا جواب کہ دنیا میں ایک ذرہ بھی میرا آشنا نہیں ، صرف ایک 'پراسرار تبسم' کی صورت میں ملتا ہے جو لب یزداں تک پہنچتا ہے - گستاخی مطلوب نہیں مگر کہے بغیر رہا نہیں جاتا کہ اس تبسم میں ویسے ہی دلآویز اسرار اور ویسے ہی دل فریب رموز پرافشاں ہیں جیسے مونالیزا کے تبسم میں لرزتے ہوئے نظر آتے ہیں - ظاہر ہے کہ تبسم کے 'پراسرار ہونے کے لیے اقبال نے کوئی انسانی نظام نسبتی اپنے سامنے رکھا ہوگا (System of Reference) اور اس نظام نسبتی میں اب تک اسرار و رموز کے ابلاغ و اظہار کے لیے مونالیزا کا تبسم بہترین علامت تصور کیا جاتا ہے - یوں معلوم ہوتا ہے جیسے چشم سخن گو نے باتیں کرنے کی قوت لعل سخنداں کو بخش دی ہے -

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

"جاوید نامہ" میں تنہائی کا یہ شدید احساس بہت نمایاں ہے لیکن ساتھ ہی اس میں یہ دلآویز عنصر شامل ہو گیا ہے کہ شخصی تنہائی کا شعور فن کار کی تنہائی کے شعور کی طرف لے گیا ہے اور پھر اس شعور نے اُفق تا اُفق پھیل کر ابنِ آدم کی تنہائی کے شعور کی کیفیت پیدا کر لی ہے ۔ "جاوید نامہ" کی مناجات کے اشعار کسی طرح مولانا روم کے ان اشعار سے کم رتبہ نہیں جنہیں مستشرق نغمۂ نےٓ کہہ کر پکارتے ہیں اور جو یوں شروع ہوتے ہیں :

بشنو از نےٓ چوں حکایت می کند
وز جدائی ھا شکایت می کند
سینہ خواہم شرحہ از فراق (؟)
تا بگویم شرحِ دادِ اشتیاق

یہاں روح انسانی کہ حقیقتِ کبریٰ کا جزو ہے ، اپنے ماخذ سے ہم کنار ہونا چاہتی ہے ، اور اس دائرے میں ، جو دائرۂ فراق و جستجو کہلاتا ہے ، پیہم مصروف کار اور محوِ فغاں رہتی ہے ۔ زندگی کے ہنگامے اسی جستجو اور شعورِ فراق سے پیدا ہوتے ہیں ۔

روح انسانی جس طریقِ کار کو اپنا کر درِ دوست پر آخر دستک دیتی ہے

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

جو کام آنکھوں کو کرنا چاہیے تھا وہ ہونٹ کر رہے ہیں :

کہاں تک اے لبِ لعلینِ یار سحر و فسوں
رہی نہ بات کوئی چشمِ سرمہ سا کے لیے
جو دلبری کا یہ عالم رہا تو اے شوخی
کوئی کرشمہ نہ چھوڑے گی تو حیا کے لیے

پھر تبسم کے ساتھ جو خاموشی ہے وہ اسرار کی فضا کو اور بھی گہرائی اور گیرائی بخشتی ہے ۔ خود اقبال نے خاموشی کے متعلق کہا ہے :

سرمایہ دارِ گرمئی آواز خامشی
شاعر کے فکر کو پرِ پرواز خامشی

یہاں خاموشی میں تکلم ہی نہیں بلکہ حرکت بھی مشاہدہ کی گئی ہے ۔

وہ عشق کہلاتا ہے (اس علامت کی تشریح آگے آتی ہے) :

شاد باش اے عشقِ خوش سودائے ما
اے طبیبِ جملہ علّت ہائے ما

عشق خبر کی بجائے نظر پر کہ الہام و کشف کی ایک صورت ہے ، اعتماد کرتا ہے :

جملہ تن را در گداز اندر نظر
در نظر رو ، در نظر رو ، در نظر

"جاوید نامہ" میں مناجات کا آغاز یوں ہوتا ہے :

(۱)

آدمی اندر جہانِ ہفت رنگ
ہر زماں گرمِ فغاں ، مانندِ چنگ

(۲)

آرزوئے ہم نفس مے سوزدش
نالہ ہائے دل نواز آموزدش

(۳)

لیکن ایں عالم کہ از آب و گل است
کے تواں گفتن کہ دارائے دل است

(۴)

بحر و دشت و کوہ و کہ خاموش و کر
آسمان و مہر و مہ خاموش و کر

(۵)

گرچہ بر گردوں ہجوم اختر است
ہر یکے از دیگرے تنہا تر است

(۶)

هر یکے مانند ما بیچارہ ایست
در فضائے نیل گوں آوارہ ایست

(۷)

کارواں برگِ سفر ناکردہ ساز
بیکراں افلاک و شب ہا دیریاز

(۸)

ایں جہاں صید است صیّادیم ما؟
یا اسیرِ رفتہ از یادیم ما؟

(۹)

زار نالیدم ، صدائے برنخواست
ہم نفس فرزندِ آدم را کجاست؟

ان اشعار میں رکا ہوا اور کھنچا ہوا جذبہ نہایت آہستہ پا اپنے نقطۂ عروج تک پہنچتا ہے ۔ ہر شعر جذبے کی گہرائی ، شدت اور گیرائی کے اعتبار سے پہلے شعر سے زیادہ مؤثر اور دل پذیر ہے ۔ محسناتِ شعر کا استعمال ایسا صناعانہ ہے کہ باید و شاید ۔ تشبیہات و استعارات سے توضیحِ معانیِ مطلوب کا کام لیا گیا ہے ۔ ایک تشبیہ بھی ایسی نہیں جو محض آرائشِ کلام اور لفظی طمطراق کی فضا پیدا کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہو ۔ پھر ان اشعار کے پس منظر میں فارسی کی کلاسیکی روایت کے نقوش اس طرح اُبھرتے دکھائی دیتے ہیں کہ اقبال کا ایک شعر خیال افروزی کے مرحلے طے کر کے بیسیوں دوسرے اشعار کی یاد دلاتا ہے اور ذہن کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے ۔

پہلے شعر میں جہان کو ہفت رنگ کہنے کی توجیہات بہت ہیں ۔ ایک تو سامنے کی بات ہے کہ سات رنگ اصلی اور اساسی ہیں ۔ اور سب رنگ انھی کے امتزاج سے پیدا ہوتے ہیں ۔ جہان کی نیرنگی اور گوناگونی کی طرف تو اشارہ واضح ہے ،

لیکن یہ اشارے بھی ملحوظِ خاطر رہیں کہ مسیحی عقاید کے مطابق دنیا چھ دن میں پیدا کی گئی ۔ ساتویں دن اگرچہ خالق نے آرام کیا لیکن وہ دن بھی منجملۂ ایامِ تخلیق شمار ہوتا ہے ، اور ستائش کا سزاوار (یہ دن سبت ، سبت ، ہپت ، ہفتہ ہے ۔ بعد میں اتوار کو آرام کے لیے اور ستائش کردگار کے لیے مخصوص کر دیا گیا ، لیکن 'سبت' کا کلمہ اصل دن کا سراغ دیتا رہا اور دیتا ہے) ۔

''ہر زماں گرم فغاں'' کے اندرونی آہنگ سے قطع نظر 'گرم' کا کلمہ موسیقی کے حیات پرور عناصر کی طرف اشارہ کرتا ہے ، ورنہ 'محو' کا لفظ سامنے کا تھا اور سجتا بھی تھا لیکن اس کلمے سے یعنی 'محو' سے اشتباہ اور تسامح پیدا ہونے کا احتمال تھا کہ شاید انہماک اور بے خودی مراد ہے (یعنی سکر) ۔ اسی احتمال کی نفی کے لیے 'محو' کی بجائے 'گرم' کہا ۔

فارسی کی کلاسیکی روایت میں 'چنگ' سے نغمہ گری کی جو داستانیں وابستہ ہیں وہ اس بات کا تقاضا کرتی تھیں کہ بربط یا رود کی بجائے یہی کلمہ استعمال کیا جائے ۔ یوں بھی بربط اور رود کے مقابلے میں 'چنگ' کی صوتی کیفیت نغمے کی معانی پر زیادہ خوبی سے دلالت کرتی ہے ۔

ادبیاتِ ایران میں اکثر اُن شعرا کا ذکر آتا ہے جو حنفی بھی تھے اور سازنواز بھی ۔ ان میں رودکی اور فرّخی بہت مشہور ہیں ۔ رودکی خود کہتا ہے :

رودکی چنگ برگرفت و نواخت
بادہ انداز کو سرود انداخت

فرّخی کے کلام میں بھی اندرونی شہادت موجود ہے کہ وہ حنفی اور سازنواز تھا (شفق نے تصریح بھی کر دی ہے) ۔ اقبال بھی سازوں میں چنگ اور نےٓ کا ذکر اکثر کرتے ہیں ۔ کلمۂ نےٓ تو علامتی مفہوم کا حامل بھی ہوگیا ہے ۔ ''زبورِ عجم'' میں کہتے ہیں :

یاد ایّامیکہ خوردم بادہ ھا با چنگ و نےٓ
جامِ مے در دستِ من ، مینائے مے در دستِ وے
آنچہ من در بزمِ شوق آوردہ ام دانی کہ چیست
یک چمن گل ، یک نیستاں نالہ ، یک خمخانہ مے

مدت ہوئی کسی محفل میں ایک رباعی سنی تھی - معلوم نہیں کہ اس کی اصل شکل کیا تھی - راقم کے ذہن میں یوں محفوظ ہے :

من باشم و او باشد و بے باشد و نَے
او گہ لبِ نَے بوسد و من گہ لبِ وے
من مست ز وے باشم و او مست ز بے
کے باشد و کے باشد و کے باشد و کے

اقبال کا ہم نفس خود کبریا ہے کیونکہ ان کے خیال میں خودی کی معراج یہ ہے کہ اپنی انفرادیت کو قائم رکھے اور ذاتِ کبریا میں یوں جذب نہ ہو جائے جیسے (صوفیہ کی اصطلاح میں) قطرہ بحر میں جذب ہو جاتا ہے -

(مرشدِ رومی کہ گفت ، منزلِ ما کبریاست)

یوں ''ہم نفس'' کا کلمہ رومی کی اُس مشہور غزل کی بھی یاد دلاتا ہے جس کا مطلع ہے :

بکشائے لب کہ قند فراوانم آرزوست
بہ نمائے رخ کہ باغ و گلستانم آرزوست

'نالہ ہائے دلنواز' پر یقیناً 'نغمہ' نَے' کا فیض ہے - (ظاہر ہے کہ اقبال جو کچھ طلب کر رہے ہیں وہ رومی کی رہبری میں ملتا ہے) -

'ہم نفس' کے معانی اور اس کی دلالتوں میں جو تغیّر واقع ہوا ہے وہ اس شعر اور مندرجہ ذیل شعر کے موازنے سے ظاہر ہوگا :

یہاں کہاں ہم نفس میسّر ، یہ دیس نا آشنا ہے اے دل
وہ چیز تو مانگتا ہے مجھ سے کہ زیرِ چرخِ کہن نہیں ہے

چوتھے شعر میں 'خاموش و کر' کی تکرار سے کہ ردیف ہے ، ہیبت کا سا تاثر پیدا ہوتا ہے - 'کوہ و کہ' کے درمیان کیا چیز ہے کہ باقی رہ گئی ہے - جذبہ ابھی بہت نمایاں نہیں ہوا - چنگاریاں سی سلگ رہی ہیں لیکن نغمہ گری کی اصطلاح میں ''تال'' تیز ہوگئی ہے -

پانچویں شعر میں جذبے کی چنگاریاں شعلہ بن گئی ہیں -

چھٹے شعر میں انسان کو سیارے سے تشبیہ دینا بڑی بلیغ بات ہے کہ پھر انسان کی بے بسی ، مجبوری اور دوسروں پر انحصار فوراً روشن ہو جاتا ہے - ان

تمام باتوں کی طرف کنایات 'بے چارہ' اور 'آوارہ' دلالت کرتے ہیں ۔

ساتویں اور آٹھویں شعر میں حرمان کا عنصر غالب آ گیا ہے ۔ جذبہ اعتدال کی ان حدود سے آگے نکل گیا ہے جو عموماً اقبال کے کلام میں قائم رہتی ہیں ۔ آٹھویں شعر میں جو دلالتیں مخفی ہیں وہ اس مشہور شعر کی یاد دلاتی ہیں :

اے وائے بر اسیرے کز یاد رفتہ باشد[1]

در دام ماندہ باشد ، صیّاد رفتہ باشد

آخری شعر گویا بہ زبانِ حال کہتا ہے کہ عملِ تخلیقِ شعری کے ایک جزو کا دور ختم ہوا ۔ جذبے کا اظہار کاملاً ہو چکا ۔ Catharsis (تنقیہ نفس) کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ۔ جذبے کے شعلے بھڑک کر پھر بیٹھ گئے ۔ وہی چنگاریاں سی سلگنے لگیں ۔ پہلے مصرعے میں ''زارِ نالیدم'' کا ٹکڑا بتاتا ہے کہ آہ و فغاں سے جو تسکینِ قلب مقصود تھی وہ تو حاصل نہ ہوئی البتہ اس بات کا ایقان ہوا کہ فرزندِ آدم کو ہم نفس نہیں مل سکتا ۔ ''آرزوئے ہم نفس مے سوزدش'' سے چلے تھے اور ''ہم نفس فرزندِ آدم را کجاست'' تک پہنچے :

سرخیِ خارِ مغیلاں سے پتا چلتا ہے

تیرے دیوانے یہاں آئے یہاں تک پہنچے

''بالِ جبریل'' میں وہ بانکپن تو نہیں ہے جو ''جاوید نامہ'' میں ہے لیکن بعض غزلوں میں تنہائی کے احساس کا دبا ہوا شعور ضرور ملتا ہے ۔ ان غزلوں میں احساس کی شدت میں کمی ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کو محسوس ہوتا ہے گویا اس چمن میں اس کے رازداں پیدا ہوگئے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ ''بالِ جبریل'' کی غزلوں میں احساسِ تنہائی کا ابلاغ جب ہوتا ہے تو بڑے اعتدال ، توازن اور سلیقے سے ہوتا ہے ۔ جذبہ پھر رکا ہوا اور کھنچا ہوا معلوم ہوتا ہے :

اگر کج رو ہیں انجم ، آسماں تیرا ہے یا میرا ؟

مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو ، جہاں تیرا ہے یا میرا ؟

اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی

خطا کس کی ہے یا رب ، لامکاں تیرا ہے یا میرا ؟

ان اشعار میں تنہائی کا احساس موجود ہے لیکن بالواسطہ ، اور یوں بھی کجلائے ہوئے انگاروں کی طرح کم حرارت ہے ۔ ''بالِ جبریل'' ہی میں

کہتے ہیں :

متاعِ بے بہا ہے درد و سوز آرزومندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی[1]
ترے آزاد بندوں کی نہ یہ دنیا نہ وہ دنیا
یہاں مرنے کی پابندی، وہاں جینے کی پابندی[2]

---

۱- اس شعر میں آرزومندی کی دو صفات بتائی ہیں : درد اور سوز - سوز تو لگن ہے اور درد تڑپ ہے - لگن کے بغیر آدمی دھن کا پکا نہیں ہوتا اور تڑپ کے بغیر جستجو میں استقامت پیدا نہیں ہوتی - آرزومندی اس کیفیت کو کہا گیا ہے جو روح پر حقیقتِ کبریٰ سے جدا ہونے پر طاری ہوتی ہے اور جسے فراق کے نام سے بھی پکارا جاتا ہے - ابلیس اس معنی میں خواجہ اہل فراق ہے کہ انسان اور بندے کے درمیان حائل ہو کر افتراق کا موجب بن گیا تھا -

پہلے اقبال مقامِ بندگی پر قانع نہ تھے کہ انہیں کوئی ہم نفس میسر نہ آتا تھا - اب نہ صرف قانع ہیں بلکہ اس مقام کے سوز و ساز اور کیفیات سے ایسے مسحور ہیں کہ شانِ خداوندی اور مقامِ بندگی کو جب دو پلڑوں میں رکھتے ہیں تو بندگی کا پلڑا جھک جاتا ہے - بندگی اور خداوندی میں جو تضاد ہے، شاید بغیر توجہ دلانے کے اس پر نظر نہ پڑے - اسی طرح مقام اور شان میں بھی ایک قسم کا معنوی تضاد ہے کہ 'مقام' فروتر رتبہ معلوم ہوتا ہے اور 'شان' عالی تر -

۲- آزاد بندوں سے احرار مراد ہیں - اصطلاحاً وہ لوگ جو علائقِ دنیوی کی پروا نہیں کرتے - نہ یہ کہ علائقِ دنیوی سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے بلکہ ان لوگوں کی امتیازی صفت استغنا ہوتی ہے - درویشی بھی ان کی طبیعت کا جوہر اور خاصہ ہے - اقبال کے ہاں درویش علامت کے طور پر مستعمل ہوتا ہے (اس کی تشریح آگے آتی ہے) -

جینے کی پابندی کے خلاف احتجاج حریتِ فکر کا سب سے بڑا ثبوت ہے - مفکر تو یہ کہتے آئے ہیں کہ عالمِ انسانیت کا ثبات ہی بقائے ذات کی خواہش کی تکمیل پر منحصر ہے - دیکھیے شوپنہار : The World as Will and Idea -

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

مندرجہ ذیل اشعار میں اگرچہ تنہائی کے احساس کا واضح شعور موجود نہیں ہے لیکن اس احساس کی طرف اشارے ضرور کیے گئے ہیں :

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں
ستارہ کیا مری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخیٔ افلاک میں ہے خوار و زبوں

سر راس مسعود مرحوم کا جو مرثیہ اقبال نے ''ارمغانِ حجاز'' میں شائع کیا ہے اس میں بہت سے جذبے گھل مل کر یک رنگ ہوگئے ہیں ۔ نتیجۃً جو پیراہن مفہوم کو عطا کیا گیا ہے اس کی 'بنت میں سے مختلف رنگوں کے دھاگے علیحدہ علیحدہ نکال کر دکھانا بڑی مشکل بات ہے ، تاہم یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نظم میں تنہائی کا پہلا سا شدید احساس پھر عود کر آیا ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس احساس میں حرمان کے اور پہلو بھی شامل ہیں ، مثلاً کاوش ہائے انسان کی بے ثمری اور نارسائی ، انسان کی بے ثباتی ، حسن و خوبی اور رعنائی کی زوال پذیری ، لیکن اس تمام امتزاج میں تنہائی کا احساس یوں قائم ہے

---

(بقیہ حاشیہ صفحہٗ گزشتہ)

لیکن اقبال یہ کہتے ہیں کہ جہاں آدمی جینے پر مجبور ہو وہاں حرّیت میں فرق آتا ہے ۔

خلد کی کیفیاتِ خاص کے متعلق غالب کی وہ مثنوی بے نظیر ہے جو یوں شروع ہوتی ہے :

سپاسے کزو نامہ نامی شود
سخن در گزارش گرامی شود

اس مثنوی میں غالب حوروں سے اس لیے اجتناب کرتا ہے کہ وہ انسان سے اجتناب نہیں کرتیں :

بفردوس روزن بدیوار کو
نظر بازی و ذوقِ دیدار کو
گریزد دمِ بوسہ اینش کجا
فریبد پسِ وعدہ دینش کجا

جس طرح سائنسی اصطلاح میں کسی مرکب میں کوئی جزو مقامِ تعلیق میں ہوتا ہے (Suspension) اور علیحدہ کیا جا سکتا ہے :

یہ مہر و مہ ، یہ ستارے ، یہ آسمانِ کبود
کسے خبر کہ یہ عالم عدم ہے یا کہ وجود
خیالِ جادہ و منزل فسانہ و افسوں
کہ زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود

یہ بات توجہ طلب ہے کہ اقبال پر کیا بیت گئی ہوگی کہ انھوں نے زندگی کو ، جو ان کی نظر میں حرکتِ پیہم سے عبارت ہے اور ارتقائے کائنات کا نشان ہے ، بے مقصد اور بے ثمر کہہ دیا ۔ اسی طرح منزل کو اور راہ کو فسانہ و افسوں کہنے کے لیے بھی مؤثر محرکات درکار ہیں ۔ فسانہ و افسوں کا مادہ ایک ہی ہے ، یعنی 'فس'[1] اور اس کے معنی ہیں رام کرنا ۔ افسوں سے بھی اصلاً دوسروں کو رام کرنا مقصود ہوتا ہے اور فسانے سے بھی دلوں کو موہنا مطلوب ہوتا ہے ، اور دونوں میں قدر مشترک یہ ہے کہ بے اساس اور خیالی ہیں :

نہ مجھ سے پوچھ کہ عمرِ گریز پا کیا ہے؟
کسے خبر کہ یہ نیرنگ و سیمیا کیا ہے؟
قصاص خونِ تمنا کا مانگیے کس سے؟
گناہگار ہے کون اور خوں بہا کیا ہے؟

ان اشعار میں اگرچہ تنہائی کے احساس کا شعور اُبھرتا نہیں لیکن پس منظر میں اس کے نقوش (لاکھ دھندلے سہی) دکھائی ضرور دیتے ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ گویا کوئی ہم نفس مر گیا ہے جس کا ماتم ہو رہا ہے ۔ اگرچہ اقبال کو ہم زبان میسر آ گئے تھے لیکن یہ شکوہ ہمیشہ باقی رہا کہ بات کا مطلب پوری طرح ان کی سمجھ میں نہیں آتا اور گفتگو کی دلالتیں کماحقہٗ ان پر روشن

---

۱- دیکھیے ''لغتِ اسدی'' کلمہٗ ''فس'' صفحہ ۲۲۴ ، مرتبہ عباس اقبال ، تہران ، چاپخانہٗ مجلس ۱۳۱۹ شمسی ۔ اور سعدی کے اس شعر پر غور فرمائیے :

با بداں چنداں کہ نیکوئی کنی
قتلِ مار را فس نباشد جز بمار

نہیں ہوتیں :

غریبِ شہر ہوں میں ، سن تو لے مری فریاد
کہ تیرے سینے میں بھی ہوں گی قیامتیں آباد

مری نوائے غم آلود ہے متاعِ عزیز
جہاں میں عام نہیں دولتِ دلِ ناشاد

گلہ ہے مجھ کو زمانے کی کور ذوقی سے
سمجھتا ہے مری محنت کو محنتِ فرہاد

صدائے تیشہ کہ بر سنگ میخورد دگر است
خبر بگیر کہ آوازِ تیشہ و جگر است

# جزو سوم

## اقبال کے شعورِ تخلیق کا ابلاغ و اظہار

## (۱)
## مطابقتِ الفاظ و معانی

ادبیات کی تنقید میں یوں تو ہر منزل کٹھن اور ہر مرحلہ صبر آزما ہوتا ہے لیکن اس راہ میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جہاں شاعر کی صنعت گری کے سامنے نقاد کا حسنِ بیان عاجز اور زورِ کلام بیکار ہو جاتا ہے اور داغ کا ہم نوا ہوکر کہنا پڑتا ہے :

رہروِ راہِ محبت کا خدا حافظ ہے
اس میں دو چار بڑے سخت مقام آتے ہیں

اس مقام کو اصطلاح میں "مطابقتِ الفاظ و معانی" کہتے ہیں ۔ سیدھے سادے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ نقاد کو تنقید سے پہلے یہ طے کرنا پڑتا ہے کہ الفاظ و معانی ، مغز اور شکل ، ہیولٰی اور صورت ، جسم اور لباس میں کیا تعلق ہے؟ اور کسی خاص شاعر کے ہاں اس تعلق کی کیا نوعیت ہے؟ اس سلسلے میں مشرق و مغرب کے اربابِ فن نے ایسی ایسی نکتہ طرازیوں سے کام لیا ہے کہ بال کی کھال نکالی ہے لیکن نتیجہ وہی ڈھاک کے تین پات ۔ پڑھنے والا نقادوں کی موشگافیوں میں اُلجھ کر رہ جاتا ہے اور دل پر ہاتھ رکھ کر نہیں کہہ سکتا کہ مسئلہ حل ہوگیا اور بات کی گرہ کھل گئی ۔ سچ یہ ہے کہ خواجہ حافظ نے اسی مقام کے لیے کہا تھا :

ہزار نکتۂ باریک تر ز مو اینجاست
نہ ہر کہ سر بتراشد قلندری داند

پروفیسر شبلی کا خیال ہے کہ عربوں کا اصل مسلک یہ ہے کہ معانی کی نسبت الفاظ کو زیادہ اہمیت دی جائے ، لیکن متبنّی اور ابن الرومی الفاظ کی پروا نہیں کرتے اور معانی کی عظمت اور جمال کی اہمیت پر زور دیتے ہیں ۔ اس کے برخلاف ''کتاب العمدہ'' کے مصنف کا خیال ہے کہ لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے ۔ اگر معنی بالکل لغو ہو اور الفاظ اچھے ہوں تو الفاظ بھی بیکار ہوں گے ، جس طرح مُردے کا جسم کہ دیکھنے میں سب کچھ سلامت ہے لیکن درحقیقت کچھ بھی نہیں ۔ اسی طرح مضمون کو اچھا ہو لیکن الفاظ اگر برے ہیں تب بھی شعر بیکار ہوگا ، کیونکہ روح بغیر جسم کے نہیں پائی جاتی ۔ آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ بات پھر وہیں کی وہیں رہی ۔ خود شبلی نے ''شعر العجم'' جلد چہارم میں اپنی ذاتی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاعری اور انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہے ۔ ''گلستان'' میں جو مضامین ہیں وہ ایسے نادر نہیں لیکن الفاظ کی وضاحت ، ترتیب اور مناسبت نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے ۔ ان ہی مضامین اور خیالات کو معمولی الفاظ میں ادا کیا جائے تو سارا اثر جاتا رہے گا ۔ علامہ شبلی کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ مولانا ایک مہلک غلط فہمی میں مبتلا ہیں ۔ وہ مفرد الفاظ کو فصیح ، غیر فصیح ، ثقیل اور مکروہ تصوّر کرتے ہیں ۔ گویا ان کے خیال میں ایک لفظ بذاتِ خود دوسرے لفظوں کی نسبت ، اور تعلق کے بغیر ، وضاحت کے مختلف مدارج تک پہنچ سکتا ہے ۔ چنانچہ انھوں نے ایک اَور جگہ بھی اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ایک قسم کے الفاظ دوسرے الفاظ سے زیادہ سبک اور فصیح ہوتے ہیں ۔ مثلاً ان کے خیال میں دامن ، داماں سے زیادہ فصیح ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ مفردات الفاظ نہ سبک ہیں نہ ثقیل ، نہ مترنم ہیں نہ مکروہ ، صرف آوازیں ہیں اور معصوم ہیں ۔ ان کی صوتی اہمیت صرف اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ دوسرے الفاظ سے مل کر کسی معانی کی تشکیل میں اینٹ چونے کا کام دیتے ہیں ؛ مثلاً 'دامن' ہی کو لے لیجیے ۔ وزیر کا شعر ہے :

گوہرِ اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آج کل دامنِ دولت ہے ہمارا دامن

اربابِ ذوق پر روشن ہے کہ یہاں دامن کی جگہ داماں رکھ دیجیے تو شعر

کی لَے بگڑ جائے گی ۔ اور غالب کا شعر ہے :

سنبھلنے دے مجھے اے نا اُمیدی کیا قیامت ہے

کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

یہاں دامان میں جو الف زائد ہے وہ خیال اور یار کے الف کے ساتھ مل کر ایک مترنم تکرار پیدا کرتا ہے ۔ اور اس جگہ اگر کسی طرح دامن رکھ دیا جائے تو تکرار الف کا ترنم بہت کم ہو جائے گا ۔

اس نظریے کے مقابلے میں بعض نقادوں کا خیال ہے کہ یہ نظریہ کہ آرٹ صرف الفاظ میں پایا جاتا ہے اور معانی سے اس کا کوئی تعلق نہیں ، اپنی تردید آپ کر رہا ہے ۔ نفسیاتی ، لسانی اور ادبی تحقیقات سے یہ بات پایۂ ثبوت تک پہنچ چکی ہے کہ الفاظ یعنی انداز اور طرزِ تحریر بہت حد تک معانی کی نوعیت پر منحصر ہوتی ہے ، بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ الفاظ و معانی میں جو باہمی تعلق ہے وہ ایسا نازک اور گریز پا ہے کہ صرف ذہنی طور پر ان دو چیزوں میں تفریق ہو سکتی ہے ، ورنہ عملاً ان دونوں میں کوئی جدائی نہیں ۔ اور صناع اور شاعر کا فرض ہے کہ وہ اپنے معانی کے اظہار کے لیے وہ الفاظ انتخاب کرے جو گویا ان معانی کے لیے روزِ ازل سے مخصوص ہو چکے ہیں ، اور اس کا انتخاب ہی معانی کی نوعیت اور کیفیت پر منحصر ہے ۔ فرانسیسی انشا پرداز فلابیر کا خیال ہے کہ کسی خاص معنی کو ادا کرنے کے لیے خاص الفاظ کا مجموعہ موجود ہوتا ہے ۔ ان الفاظ کے علاوہ اور کسی مجموعۂ الفاظ میں وہ مطلب ادا نہیں کیا جا سکتا ۔ ان خاص الفاظ کے انتخاب میں شاعر کامیاب ہوا تو شاعر ہے ورنہ 'تک بند' ہے ۔ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ اس نظریے کا سراغ صرف مغرب ہی میں ملتا ہے ۔ میرا عقیدہ یہ ہے کہ مشرق میں فیضی نے مثنوی ''نل و دمن'' کے ابتدائی اشعار میں اپنے آرٹ کے متعلق جو مستانہ انداز میں نغمہ سرائی کی ہے اس میں اس نظریۂ مطابقت کے اشارات موجود ہیں ۔ فیضی کا خیال یہ ہے کہ صناع کے سامنے حسن و جمال کے خزانے بکھرے پڑے رہتے ہیں ۔ معانیِ بکر و نوادرِ فکر بطنِ عدم میں پوشیدہ رہتے ہیں ۔ یوں سمجھ لیجیے کہ فیضی کے خیال میں عروسِ معنی حجلہ نشین ہوتی ہے اور صناع صرف اس حجلے کے پردے کو اٹھا دیتا ہے اور حسن معانی کے انوار سے آنکھوں میں چکا چوند آ جاتی ہے ۔ الفاظ اور معانی کی مطابقت کے متعلق اس کا عقیدہ یہ ہے کہ معنی کی گرمی اور زندگی سے انداز

میں گرمی اور زندگی پیدا ہوتی ہے - معانی کا لعل شب چراغ الفاظ کے پردے میں لپیٹ دیا جاتا ہے اور الفاظ بھی معانی کے اس نور سے جگمگا اٹھتے ہیں - فیضی کہتا ہے :

بانگ تلمم دریں شب تار
بس معنی خفتہ کرد بیدار
آنم کہ ز سحرکاری ژرف
از شعلہ تراش کردہ ام حرف
بگداختہ آبگینۂ دل
آئینہ دہم بدست محفل
بگداختہ ام دل و زباں را
کیں نقش نمودہ ام جہاں را
ایں بادہ کہ جوشد از ایاغم
خونے است چکیدہ از دماغم

غالب کا شعر آپ کو یاد ہوگا :

گرمی سہی کلام میں لیکن نہ اس قدر
کی جس سے بات ، اس نے شکایت ضرور کی

علامہ اقبال خود بھی فیضی کے ہم نوا ہیں - وہ معنی و الفاظ کی الجھی ہوئی گرہ کو یوں کھولتے ہیں :

ارتباطِ حرف و معنی اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قباپوش اپنی خاکستر سے ہے

اس شعر کی تعریف کیسے ہو سکتی ہے - اقبال نے معانی کو اخگر کہا ہے ، کہ زندگی اور گرمی اسی جگہ ہے ، الفاظ اسی زندگی اور گرمی کے شعلے کی جلی ہوئی راکھ ہیں ، لیکن بجھی ہوئی نہیں ، یہی راکھ اخگر کا لباس ہے - ایک اور لطیف اشارہ اس میں یہ پوشیدہ ہے کہ معانیِ نازک اور مطالبِ دقیق ازلی و الہامی ہونے کے باعث جب الفاظ کا لباس پہنتے ہیں تو کسی نہ کسی حد تک اصل مطلب کے کچھ پہلو بیان ہونے سے رہ جاتے ہیں ، کیونکہ الفاظ انسان کے وضع کردہ ہیں اور ان میں اتنی صلاحیت نہیں کہ افکار و خیالات کے تمام لطیف پہلوؤں کے حامل ہو سکیں - اس لیے اقبال نے کہا ہے کہ اخگر کا

کچھ حصہ ہی جل کر راکھ بنتا ہے ، معانی کے انوار میں کچھ کمی ہوتی ہے
تب وہ الفاظ کا جامہ قبول کرتے ہیں ، ورنہ اپنی پوری تابناکی اور گرمی کے ساتھ
الفاظ میں سما ہی نہیں سکتے ۔ ایک اور جگہ بھی اقبال نے الفاظ کی بے بسی
اور بے کسی کا اظہار کیا ہے ۔ یہاں یہ نکتہ بتایا گیا ہے کہ جو حقیقتیں الفاظ
کا لباس نہیں پہنتیں وہ موسیقی کے لطیف ترین اشاروں کے ذریعے ادا کی جا سکتی
ہیں ۔ فرماتے ہیں :

نگاہ بے رسد از نغمۂ دل افروزے
بہ معنیٔ کہ برو جامۂ سخن تنگ است

یہاں یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فیضی کے اس عقیدے سے
کہ معانی بطنِ عدم میں پردہ کشائی کے منتظر ہوتے ہیں اور صناع صرف ان کو
دریافت کرتا ہے ، اقبال متفق نہیں ۔ ان کے خیال میں معنی دریافت نہیں ہوتے ۔
صناع جغرافیائی حقائق کا سیّاح نہیں ہے ۔ معانی ایجاد ہوتے ہیں اور صناع خالق
ہوتا ہے جو اپنی دنیائے باطنی کے اندر ایک نئی دنیا کی تصویر دیکھ کر اسے
عالمِ آب و گل میں منتقل کرتا ہے ۔ پھر ایک جگہ اس نظریے کو ملحوظ رکھ کر
فرماتے ہیں :

زندہ دل سے نہیں پوشیدہ ضمیرِ تقدیر
خواب میں دیکھتا ہے عالمِ نو کی تصویر
اور جب بانگِ اذاں کرتی ہے بیدار اسے
کرتا ہے خواب میں دیکھی ہوئی دنیا تعمیر

آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ الفاظ و معانی میں مطابقت پیدا کرنا ، خیال
کے جسم پر الفاظ کا لباس پہنانا کوئی آسان کام نہیں ہے ۔ ذرا سوچیے پہلے تو
یہ مشکل ہے کہ لطیف ترین خیالات و تفکّرات ، جو گویا ذہن انسانی کی رسائی کا
ثمرہ ہوتے ہیں ، قدرۃً الفاظ میں مقیّد ہونے سے گریز کرتے ہیں ۔ فکر کے آگے
ایک جہانِ نو اور الفاظ کا وہی ذخیرۂ کہن ۔ پھر اس کے ساتھ شاعر کے لیے یہ
مشکل کہ کسی خاص زمین میں خاص قوافی اور ردیف کے ساتھ اظہار مطلب کرنا
ہوتا ہے ، جس کا نتیجہ عموماً یہ نکلتا ہے کہ مجبوراً معانی کے کئی پہلو ترک
کر دینے پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی طرح مرکزی خیال کا ادا کر دینا ہی
منتہائے مقصود ہو جاتا ہے ۔ لیکن بلند مرتبہ صناع اور جلیل القدر شاعر ان

وحی ، کشف ، جذب ، حدس اور القا ۔ معلوماتِ انسانی کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے : علم اور عرفان ۔ پھر عرفان کے کئی مدارج ہیں اور کئی نام ہیں جن میں علمِ لدنی ، علمِ قدسی بہت مشہور ہیں ۔ تصوّف بھی عرفان ہی کا دوسرا نام ہے ۔ بعض صوفیہ کے نزدیک منزلِ کبریا تک پہنچنے کے لیے سالک کو حیرت کے دشوار گزار اور سنگلاخ مقامات سے گزرنا پڑتا ہے ۔ کبھی کبھی اس راستے میں کیفیت و انبساط کے بجائے افسردگی طاری ہوتی ہے اور اس کیفیت کو صوفی اصطلاح میں ''قبض'' کہتے ہیں ۔ کیفیتِ انبساط گمراہ ہو جائے تو 'انا الحق' کے نعرے میں تبدیل ہو جاتی ہے اور دار پر چڑھی ہوئی نظر آتی ہے ۔ مذہبی واردات کی دنیا سے نکل کر جب یہی چیز ادبیات میں داخل ہوتی ہے تو اس کی گوناگونی اور بوقلمونی دیدنی ہوتی ہے ۔ ہر جلیل القدر شاعر اور صناع محسوس کرتا ہے کہ اس کی زندگی کے بعض لمحے ایسی شدید اور حیرت انگیز کیفیات کے حامل ہوتے ہیں کہ اس وقت صناع اپنے آپ کو مافوق الانسان تصوّر کرنے لگتا ہے ۔ جب الہام نما کیفیت پیدا ہوتی ہے تو ہر شاعر اپنے اپنے وجدان ، حدس ، جذب اور فراست کے مطابق متاثر ہوتا ہے ۔ کبھی تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ کائنات کا ذرہ ذرہ بے نقاب ہو گیا اور تمام حقائقِ اشیا کا علم ہو گیا ، رموز و اسرار کے دریچے وا ہو گئے ، اصلِ حیات و رمزِ کائنات کے تمام مسائل حل ہو گئے ، نظر کنہہ اشیا تک پہنچ گئی ، کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حواسِ خمسہ کے نظام میں تبدیلی واقع ہو گئی ۔ آنکھیں سننے لگیں ، کان دیکھنے لگے ، پھولوں سے نغمے نکلنے لگے ، رنگوں میں خوشبو پیدا ہو گئی ۔ بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے حال مستقبل میں تبدیل ہو گیا ، ناقص کامل ہو گیا اور ارتقا کی درمیانی کڑیاں غائب ہو کر اس پیکر کی آخری شکل سامنے آ گئی جو ابھی بطنِ عدم میں پوشیدہ ہے ۔ یہ کیفیت اُردو شاعروں پر بہت کم طاری ہوتی ہے ، لیکن اس کے آثار مرزا غالب میں بہت زیادہ نظر آتے ہیں ؛ مثلاً حواسِ خمسہ کے نظام کی تبدیلی کی طرف اشارہ کر کے کہتا ہے :

نشہ ہا شاداب رنگ و سازہا مستِ طرب
شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئے بارِ نغمہ ہے

اور اسی زمین میں کسی اور کا کیا اچھا شعر ہے :

ساز کی آواز پر دھوکا ہے موجِ رنگ کا
پھول کی رنگینیوں پر اعتبارِ نغمہ ہے

پھر غالب کہتا ہے :

دیدہ ور آں کہ دل نہد تا بہ شمارِ دلبری
در دلِ خاک بنگرد رقصِ بتانِ آذری

میری نظر میں غالب کا یہ ایک شعر اُردو کے کئی دیوانوں پر بھاری ہے ۔ ملاحظہ فرمائیے ، غالب نے اس کیفیتِ الہام کے ماتحت خاک کا ذرہ دیکھا ہی نہیں بلکہ اس کی جگہ اس نے حسین و جمیل مجسمۂ ناز دیکھا ہے اور اس مجسمے کی تخیلی تصویر اس کے دماغ میں ایسی روشن اور واضح ہے کہ وہ سر سے لے کر پاؤں تک اس کی شانِ دل ربائی کو صاف دیکھتا ہے ۔ اور وہ اس مجسمے کو ساکت و جامد نہیں دیکھتا بلکہ رقصاں و پرافشاں دیکھتا ہے ۔ میں نے عرض کیا تھا کہ شاعر پر ادراکِ حقائق کے سلسلے میں بعض اوقات ایک افسردگی اور دل گرفتگی کی سی کیفیت بھی طاری ہو جاتی ہے ۔ اگرچہ غالب کے ہاں اس کے اشارے نہیں ہیں لیکن متصوفانہ شاعری میں اس قسم کے اشعار کی کثرت ہے ۔ اس دل گرفتگی اور افسردگی کے زیر اثر صناع ایسا پریشان فکر ہو جاتا ہے کہ ہر چیز سنگِ راہ بن جاتی ہے ۔ سرگردانی کے اس عالمِ وحشت میں صناع کو جو ذہنی کوفت ہوتی ہے اس کا اندازہ نہیں ہو سکتا ۔

یہاں یہ بات عرض کر دینی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ انسان نفس کے اعتبار سے نہایت خود فریب واقع ہوا ہے ۔ خود نگر کوئی ہو یا نہ ہو ، خود فریبی اور خودستائی سے کوئی انسان خالی نہیں ہے ۔ اس خود فریبی کے تاثرات کے ماتحت بعض اوقات انسان اپنی بعض ناقص مذہبی واردات و تجربات کو الہام سمجھنے لگتا ہے اور بنکارنے لگتا ہے ۔ علامہ اقبال اس بات کی طرف یوں اشارہ کرتے ہیں :

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

آپ نے ملاحظہ فرمایا ہے کہ الہام اور اس کے متعلقہ مسائل کو سرسری طور پر بیان کرنے کے لیے کتنا وقت صرف کرنا پڑتا ہے ۔ اس تمام سلسلۂ خیال

کو اقبال اپنے دو اشعار میں بیان کرتے ہیں - ''زبورِ عجم'' کے ناظر سے خطاب ہے :

می شود پردۂ چشمم پرِ کاہے گاہے
دیدہ ام ہر دو جہاں را بنگاہے گاہے
وادیٔ عشق بسے دور و دراز است ولے
طے شود جادۂ صد سالہ بآہے گاہے

الفاظ و معانی کی ایسی کامل مطابقت شاید ہی دنیا کے کسی اور شاعر کے یہاں پائی جائے - ذرا الفاظ کے استعمال پر غور فرما لیجیے - کبھی ایسا بھی ہوا کہ ''دیدہ ام ہر دو جہاں را بنگاہے گاہے'' یعنی میں نے دونوں جہان کے تمام رموز و اسرار کو دیکھا ہے اور نہایت آسانی سے دیکھا ہے اور ایک نگاہ میں دیکھا ہے ، یعنی رموز کائنات کے متعلق میرا علم خبر پر مبنی نہیں ، نظر پر مبنی ہے اور کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ ایک پرِ کاہ میری آنکھوں کے لیے پردہ بن گیا ہے - پرِ کاہ کی ترکیب یہاں نہایت بلیغ واقع ہوئی ہے - یوں پرِ کاہ ایک بجھا ہوا استعارہ ہے اور کسی حقیر شے کے لیے استعمال ہوتا ہے لیکن یاد رہے کہ یہاں پرِ کاہ صرف استعارے کے لیے نہیں بلکہ اپنے لغوی معنی کی دلالت بھی اپنے اندر رکھتا ہے - واقعاً جب آنکھ میں گھاس کا ایک تنکا پڑ جائے تو آدمی درد سے بے تاب ہو کر آنکھ بند کر لیتا ہے اور وہی تنکا پردۂ چشم بن جاتا ہے - اس طرح دل گرفتگی کی حالت کو ، جو انبساط کی ضد ہے ، پرِ کاہ کہنا انتہائے بلاغت ہے کہ حقیر سی شے ہے - لیکن دماغِ انسانی کی ساخت اور واردات کی کیفیت ہی یہی ہے کہ بعض نہایت حقیر ذہنی رکاوٹیں الہام کے سرچشمے کو خشک کر دیتی ہیں - اس مضمون کو اقبال نے یوں بھی ادا کیا ہے :

گاہ مری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

لیکن جس طرح اس شعر میں ایک وسیع سلسلۂ خیال کو ادا کیا گیا ہے وہ بات اور کسی شعر میں پیدا نہیں ہوئی -

دوسرے شعر میں اسی خیال کو اور زیادہ صاف کیا ہے - اگرچہ عشق کی وادی کا راستہ دشوار گزار ہے لیکن الہامی کیفیت کے ماتحت اس راستے کو اس طرح طے کرنا ممکن ہے کہ آدمی بجلی کی طرح منزل پر پہنچے - اس شعر میں جادۂ صد سالہ سے مراد وہ رسمی علوم و فنون ہیں جو خبر اور ادراک کے ذریعے

حقائقِ کائنات تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور آہ وہ ضربِ کلیمی ہے جو
تمام رسوم و قیود کو توڑ کر اپنا راستہ خود پیدا کرتی ہے۔ ازل سے خیر و شر،
یزدان و اہرمن اور نور و ظلمت کے درمیان ایک معرکہ جاری ہے۔ طاغوتی قوتیں
اور ابلیسی طاقتیں یزدانی قوتوں سے ٹکراتی ہیں۔ نیکی اور بدی میں بتسلسل
و تواتر ایک جنگِ پیہم جاری ہے۔ اقبال اس معرکے کو حق و باطل کی کارزار
کہتے ہیں۔ ہر قدیم علم الاصنام میں اس قسم کی روایات پائی جاتی ہیں جن
سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان مذاہب کے بانی اس اصلِ اصول سے باخبر تھے کہ
حق و باطل کی کشمکش اسرارِ تخلیق کا ایک جزو ہے۔ مثلاً مانی اور مزدک قدیم
ایرانی پیغمبروں کے یہاں یہ نظریہ ملتا ہے۔ حقیقتِ اصلی جو مافوق الادراک ہے
وہ اہورا مزدا ہے۔ اس کے مقابل اہرمن ہے یعنی شیطان، ظلمت کا قہرمان اور ان
میں ایک مسلسل جنگ جاری ہے۔ اس جنگ کو ختم کرنے کے لیے ضروری
ہے کہ انسان اپنی زندگی کو کلیۃً مٹا دے تاکہ جوہرِ خیر میں شر کی جو
آمیزش ہو گئی ہے وہ دور ہو جائے۔ بابل، نینوا، یونان، ہندِ قدیم اور قدیم
مصر کی تمام روایات میں یہ نظریہ تھوڑے تغیّر و ترمیم کے ساتھ ملتا ہے۔

یہاں تک اس نظریے میں جو اصلِ اصول پوشیدہ ہے اس سے انکار نہیں ہو
سکتا لیکن جس مقام پر یہ تمام مذاہب گمراہ ہو گئے ہیں وہ یہ ہے کہ اکثر
روایات میں ابلیس یا شیطان کو اسرارِ تخلیق کا ایک جزو سمجھ کر اس کی پرستش
ہونے لگی ہے۔ آپ کو علم ہو گا کہ سانپ یا اژدہا قدیم روایات میں ابلیس یا
شیطان کا ایک روپ سمجھا جاتا ہے، یعنی خیر کے مقابلے میں شر نے اکثر
اوقات سانپ کی شکل اختیار کی ہے۔ ایک مغربی مصنف نے اپنی تصنیف میں
سانپ کو بنی نوع انسان کا محسن بنا کر پیش کیا ہے جس کی ترغیب سے تخلیق
کی قوتیں بروئے کار آئیں اور انسان کو اپنی ذات کا علم حاصل کرنے کے لیے
تحریک ہوئی۔ تاریخ میں ایک قوم کے مفصل حالات ملتے ہیں جو سانپ کی پرستش
کرتی ہے اور سمجھتی ہے کہ سانپ قہرمان ظلمت یعنی ابلیس کا ایک روپ
ہے۔ یہ لوگ سانپ کو اور اس کے ذریعے شیطان کو یعنی شر کو قوتِ ربانی کا
مظہر تصور کرتے ہیں۔ آدم و حوّا اور سانپ کے قصے میں جو اشارات پوشیدہ ہیں
ان کے رموزِ مخفی پر اپنے مذہب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ قلب و نظر کی اس گمراہی کا
بھی کوئی ٹھکانہ ہے کہ خیر کے مقابل جو قوت صف آرا ہے اسی کو خیر کا ایک

مظہر کامل سمجھ لیا جائے؟

اقبال معرکہ خیر و شر کے قائل ہیں لیکن ان کا خیال یہ ہے کہ ابلیسی طاقتوں اور طاغوتی قوتوں کا وجود صرف اس لیے ہے کہ انسان اپنے تمام ممکنات کو ٹٹول سکے اور خیر و شر کے اس ابدی معرکے میں ہمیشہ مصروفِ جنگ رہ کر انفرادی اور اجتماعی خودی کو مستحکم کرے ۔ گویا شر ایک سنگِ فساں ہے جس پر خودی کی تلوار لگائی جاتی ہے ، ایک کسوٹی ہے جس پر خیر کا سونا پرکھا جاتا ہے ، ایک معیار ہے جس سے خیر کا جوہر آشکار ہوتا ہے ۔ بلکہ وہ تو یہ سمجھتے ہیں کہ خیر کے لیے ممکن ہی نہیں کہ 'پرسکون اور آرام کوش ہو ۔ خیر کی پہچان یہی ہے کہ ہر وقت ، دمادم ، لمحہ بہ لمحہ شر کے کسی روپ سے بر سرِ پیکار رہے اور ممکناتِ جسم و جان کا اظہار کرتی رہے ۔ یاد رہے کہ شر کے مختلف روپ ہوتے ہیں ۔ یہ چیز اپنے چہرے پر نقاب ڈال کر نمودار ہوتی ہے ۔ سرمایہ داری ، آزادیٔ فکر ، امتیازِ رنگ اور نسب و وطن شر کے نہایت مہلک روپ ہیں ۔ اقبال کے خیال میں اسلام کی قوت و شوکت کا راز اس میں ہے کہ اس نے مانی و مزدک کی طرح زندگی کو مٹا کر خیر تک پہنچنے کا سبق نہیں دیا بلکہ یہ پیغام دیا ہے کہ زندگی نام ہے شر سے معرکہ آرا ہونے کا ۔ جب تک اسلامیوں میں اس مجاہدے کے لیے تڑپ باقی رہی اس وقت تک اسلام کی اصل تعلیمات نظر کے سامنے رہیں ۔ جہاں سمجھوتا اور لچک پیدا ہوئی وہیں اسلامیانِ عالم اپنے مرکز سے منحرف ہو گئے ۔ بلکہ اقبال کا خیال یہ ہے کہ اسلام کا ارتقا اسی جنگِ مسلسل پر منحصر ہے ۔

اب ذرا ملاحظہ فرمائیے کہ خیر و شر کے تمام پہلوؤں کی طرف وہ کس طرح اشارہ کرتے ہیں اور اپنے مطلب کو کس صناعانہ چابک دستی سے ادا کرتے ہیں :

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی
حیات شعلہ مزاج و غیور و شور انگیز
سرشت اس کی ہے مشکل کشی ، جفاطلبی
سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحرگاہی
ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی

کشاکشِ زم و گرما، تپ و تراش و خراش
ز خاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی
اسی کشاکشِ پیہم سے زندہ ہیں اقوام
یہی ہے رازِ تب و تابِ ملّتِ عربی
مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند
ستارہ می شکنند، آفتاب می‌سازند

خیر و شر میں جو پُراسرار رابطہ قائم ہے اس کی طرف ان اشعار میں اشارہ کیا گیا ہے:

چہ گویم نکتۂ زشت و نکو چیست
زباں لرزد کہ معنی پیچ دار است
بروں از شاخ بینی خار و گل را
درونِ او نہ گل پیدا نہ خار است

"پیامِ مشرق" ہی میں اغوائے آدم کی داستان سے اقبال جو نتائج مستخرج کرتے ہیں ان کی بنیاد اس حقیقت پر قائم ہے کہ ابلیس نے آدم کو سجدہ کرنے سے انکار کیا۔ ابلیس انکار کرتے ہوئے کہتا ہے:

من ز تنک مایگاں گدیہ نہ کردم سجود
قاہرِ بے دوزخم، داورِ بے محشرم
آدمِ خاکی نہاد، دوں نظر و کم سواد
زاد در آغوش تو، پیر شود در برم

پھر اس سے بھی زیادہ دل پذیر ابلیس کی ترغیب ہے۔ وہ آدم سے یوں خطاب کرتا ہے کہ سجودِ نیاز سے کیا فائدہ، نشاطِ عمل کی گرمی محسوس کر۔ تیرے سامنے کئی ممکنتیں ہیں جنھیں تو تسخیر کر سکتا ہے۔ جب آدم بہشت سے نکالا جا چکتا ہے تو اس کی زبان سے اقبال کہتے ہیں:

ہمہ سوزِ ناتمامم، ہمہ دردِ آرزویم
بگماں دہم یقیں را کہ شہیدِ جستجویم

"بہشت" میں اقبال نے یہ نکتہ زیادہ وضاحت سے بیان کیا ہے کہ وہ دنیا کورِ ذوق ہے جہاں یزداں ہو مگر شیطان نہ ہو۔ وجہ یہ ہے کہ جب تک شیطان اغوا اور ترغیب پر مستعد و آمادہ موجود نہ ہوگا، ممکناتِ جسم و جان

کا اندازہ کس طرح ہوگا ، تہذیبِ نفس کس طرح ہوگی ، معصومیت اور نیکی میں امتیاز کس طرح ہوگا ؟ فرشتوں کو جو انسان پر فضیلت نہیں بخشی گئی تو اس کی وجہ یہی ہے کہ فرشتے معصوم ہیں اور ان کے لیے ممکن ہی نہیں کہ گناہ کر سکیں ۔ اس کے برخلاف انسان مختار ہے کہ گناہ کی راہ پر گامزن ہو یا نیکی کا راستہ اختیار کرے ۔ بالفاظِ دیگر اگر ابلیس موجود نہ ہو تو انسان کے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ شر کی ان قوتوں کو مسخر کرے جو اس کے باطن میں مخفی و مستور رہتی ہیں اور جو ذرا سی ترغیب پر جاگ پڑتی ہیں ۔ "بالِ جبریل" میں جبریل اور ابلیس کا مکالمہ خیر و شر کے باہمی ربط کی بہترین تفسیر ہے ۔ جبریل کہتا ہے :

کھو دیے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو

ابلیس جواب دیتا ہے :

ہے مری جرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو
دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے ؟ میں کہ تو ؟
خضر بھی بے دست و پا ، الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم ، دریا بہ دریا ، جو بہ جو
گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو ؟
میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح
تو فقط اللہ ھو ، اللہ ھو ، اللہ ھو

اس سلسلے میں "ضربِ کلیم" میں جو نظم "تقدیر" کے نام سے شامل ہے اور جو محی الدین ابن عربی کے افکار سے ماخوذ ہے ، حرفِ آخر کا حکم رکھتی ہے :

### تقدیر

ابلیس :

اے خدائے کُن فکاں مجھ کو نہ تھا آدم سے بیر
آہ وہ زندانیٔ نزدیک و دور و دیر و زود

حرفِ استکبار تیرے سامنے ممکن نہ تھا
ہاں مگر تیری مشیّت میں نہ تھا میرا سجود

یزداں :

کب کھلا تجھ پہ یہ راز ؟ انکار سے پہلے کہ بعد ؟

ابلیس :

بعد ! اے تیری تجلّی سے کمالاتِ وجود

یزداں : (فرشتوں کی طرف دیکھ کر)

پستیٔ فطرت نے سکھلائی ہے یہ حجّت اسے
کہتا ہے 'تیری مشیّت میں نہ تھا میرا سجود'
دے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام
ظالم اپنے شعلۂ سوزاں کو خود کہتا ہے دود !

اب تک جن باتوں کا ذکر کیا گیا ہے ، وہ نظموں سے متعلق تھیں ۔ اب مطابقتِ الفاظ و معانی کا رنگ ذرا غزلوں میں دیکھیے ۔ مشہور غزل ہے :

مرا ز دیدۂ بینا شکایتے دگر است
کہ چوں بجلوہ در آئی حجابِ من نظر است

اس میں ایک مقام ایسا ہے جہاں اقبال نے یہ کہنا چاہا ہے کہ عشق میں کیفیتِ حرماں زیادہ پختگی پیدا کرتی ہے ، فراق سے محبت کی آب و تاب بڑھتی ہے ۔ اُردو میں یہ مضمون میر سے خاص ہے کہ اس کا عقیدہ یہ ہے کہ فراق سے نہ صرف پیمانِ محبت استوار ہوتا ہے بلکہ جذبۂ عشق کو رفعت بھی حاصل ہوتی ہے ۔ نفسیاتی طور پر یہ بات درست ہے کہ محبت کے جذبے کا ترفع جبھی ہو سکے گا جب چاہنے والا حرماں نصیب رہے گا ۔ اس بات کو اقبال یوں ادا کرتے ہیں :

اگر نہ بوالہوسی با تو نکتہ گویم
کہ عشق پختہ تر از نالہ ہائے بے اثر است

اس شعر کے الفاظ پر غور کیجیے تو ایک جہانِ معنی پوشیدہ نظر آئے گا ۔ پہلے تو مخاطب کو یہ کہہ کے چونکا دیا کہ ''اگر نہ بوالہوسی'' ۔ اب کون اعتراف کرے گا کہ میں بوالہوس ہوں ۔ جب یہ بات کہہ چکے تو پھر موضوع کی دقّت اور لطافت کی طرف ''باتو نکتہ گویم'' کہہ کر اشارہ کیا ؛ یعنی بات

کہنے کا انداز یہ ہوا کہ کاروبارِ عاشقی میں جو مرحلے پیش آتے ہیں ، میں ان کا رازدار ہوں ، کیفیاتِ راز و نیاز کا محرمِ اسرار ہوں اور ایک نکتہ ، ایک لطیف خیال بیان کرنا چاہتا ہوں ، لیکن شرط یہ ہے کہ سننے والا بوالہوس نہ ہو اور واقعی روشن خیال ہو - دوسرے مصرعے میں 'پختہ تر' کی ترکیب بڑی بلیغ واقع ہوئی ہے - اشارہ یہ ہے کہ عشق ناپختہ تو کبھی ہوتا ہی نہیں ، البتہ اس کی پختگی ، رفعت اور بلندی کے مدارج ضرور ہوتے ہیں اور ان کی شناخت یوں ہوتی ہے کہ جس نسبت سے فریاد بے اثر ہوتی ہے اسی نسبت سے عشق پختہ ہوتا ہے - یہ بات یوں واضح ہوئی کہ نالہ بے اثر نہیں کہا بلکہ نالہ ہا کہا ، تو معلوم ہوا کہ بے ثمر اور بے اثر فریاد و نغاں کا ایک سلسلہ جاری رہتا ہے - جوں جوں یہ سلسلہ آگے بڑھتا ہے ، عشق کی تکمیل ہوتی چلی جاتی ہے ، یہاں تک کہ محض لگن اور تڑپ اور حسرت و حرماں خود عزیز ہو جاتے ہیں کہ ان کا تعلق عشق سے ہوتا ہے ، یعنی عاشق کو اپنے بے اثر نالوں میں بھی مزہ آنے لگتا ہے - وجہ یہ ہے کہ ان نالوں کا تعلق فراقِ حبیب سے ہوتا ہے - غالب نے کیا خوب کہا ہے :

غم لذتے است خاص کہ طالب بذوقِ آں
پنہاں نشاط ورزد و پیدا شود ہلاک

جہاں تک شعر کے آہنگ کا تعلق ہے ، دوسرا مصرع تو پکار پکار کے سننے والے کو اپنے لہجے کے نغمے کی طرف متوجہ کرتا ہے کہ 'پختہ تر' اور 'نالہ ہائے بے اثر' کی اندرونی ترصیع اور 'اثر' اور 'است' میں سین کی تکرار نہایت دل فریب ہے - پہلے مصرعے میں نغمے سے زیادہ ترنم کا رنگ غالب ہے کہ واؤ کی تکرار نمایاں معلوم ہوتی ہے -

مطابقتِ الفاظ و معانی کے سلسلے میں آخری مثال جذبے کے ابلاغ اور عملِ تخلیق کے اسرار و رموز سے متعلق ہے - اقبال کہتے ہیں :

غزلے زدم کہ شاید ز نوا قرارم آید[1]
تپِ شعلہ کم نگردد ز گسستنِ شرارہ

---

۱- پہلے مصرعے کے دونوں ٹکڑے مقفیٰ ہیں اور ذہن کو فوراً شعری تخلیق اور
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس نفیس و لطیف شعر میں عملِ تخلیق اور متعلقہ کوائف و واردات کی طرف نہایت دقیق اشارات مخفی ہیں اور تفصیل کے بغیر معانی کی بلندی اور ابلاغ و اظہار کی نزاکت کا پتا نہ چلے گا ۔

یہ تو سب جانتے ہیں کہ جذبے کا اظہار شعر کو لازم ہے ۔ بالفاظِ دیگر جہاں شعر میں جذبے کی حرارت نہیں ہے وہاں الفاظ مردہ و افسردہ ہیں ، اور جہاں یہ چیز موجود ہے وہاں الفاظ تو ایک طرف رہے ، حروف بھی تاباں و سوزاں معلوم ہوتے ہیں کہ جذبے کی گرمی الفاظ کی خاکسترِ گرم میں تبدیل ہوتی ہے ۔[1] جذبہ جتنا شدید ، رنگین اور لطیف ہوگا ، ابلاغ و اظہار اور ہیئت و پیکر اسی نسبت سے شدید ، رنگین اور لطیف ہوں گے ۔ البتہ یہ بات ملحوظِ خاطر رکھنی چاہیے کہ شعر جذبے کی انفرادی کیفیت کے ابلاغ و اظہار کا نام ہے ، عمومی واردات و کوایف کا نہیں ۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ بڑے فن‌کار اور جلیل المرتبت شاعر بالعموم ایسے جذبات و واردات کا بیان کرتے ہیں جن کے تانے بانے بہت اُلجھے ہوئے ہوتے ہیں ۔ جذبے کی کوئی بسیط شکل موضوعِ سخن نہیں بنتی بلکہ کوئی ایسی کیفیت پڑھنے والوں تک منتقل کرنی مقصود ہوتی ہے جس میں اگرچہ اصلاً ایک جذبہ مرکز و محور ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ دوسرے جذبات بھی مل جل کر کیفیت کو پیچیدہ اور پُر اسرار بنا دیتے ہیں ۔ بڑا شاعر اپنے جذبات پر لیبل نہیں لگاتا ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ لیبل صرف پیش پا افتادہ اور سامنے کے بسیط جذبات پر لگایا جا سکتا ہے ۔ وہ پیچیدہ کوایف کا اظہار کرتا ہے اور لیبل چسپاں کرنے سے گریز کرتا ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو اُوپر بیان ہو چکی ہے کہ عموماً جن جذبات سے عظیم المرتبت شاعر متکیّف ہوتے ہیں وہ بسیط نہیں بلکہ پیچ دار ہوتے

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

صنعت‌گری کی طرف متوجہ کرتے ہیں ۔ دوسرے مصرعے میں تب کی پ ، شعلہ کی ش اور اسی طرح شرارہ کی ش تیور سُروں کی حیثیت سے جذبے کی شدت پر دلالت کرتی ہیں ۔ شرارہ کا لفظ خود بھی تاباں اور سوزاں معلوم ہوتا ہے ۔ اسی طرح 'شعلہ' کے کامے میں بھی التہاب محسوس ہوتا ہے ۔

۱۔ ارتباطِ لفظ و معنی ، اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قباپوش اپنی خاکستر سے ہے

ہیں ۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ہر بڑا فن کار ، ہر بڑا شاعر زندگی اور اس کے مسائل کے متعلق ایک نقطۂ نظر ضرور رکھتا ہے ۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ اس نقطۂ نظر کو ملحوظ رکھ کر فلسفے یا اخلاق کا کوئی منظم دبستان قائم کرے ، لیکن یہ ضروری ہے کہ زندگی کے بنیادی مسائل اور اقدار کے متعلق اس کا ایک زاویۂ نظر ہو ۔ اب ظاہر ہے کہ شاعر اور وہ بھی بڑے شاعر کا زاویۂ نظر یا نقطۂ نگاہ جو کچھ بھی چاہے کہہ لیجیے ، عام آدمیوں کے نقطۂ نظر سے قطعاً مختلف ہوتا ہے ۔ ایک تو یہ کہ شاعر کو فطرت یہ توفیق ارزانی کرتی ہے کہ وہ کسی 'پر اسرار لمحہ' بصیرت میں حقیقتِ کُلّی کا مشاہدہ کر سکتا ہے اور اس صورت میں جو کچھ اسے نظر آتا ہے وہ اگرچہ ''چشمک ہے برق کی کہ تبسّم شرار کا'' والی بات ہوتی ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اسے حقیقت کا ایسا رخ ضرور نظر آتا ہے جو عام انسانوں کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے ، کہ وہ حقیقت کو پارہ پارہ کر کے ایک وقت ایک زاویے سے دیکھ سکتا ہے اور فیضان و الہام کی کیفیتِ 'پراسرار میں حقیقت کو گویا دورانِ محض (Pure duration) میں مشاہدہ[۱] کرتا ہے ، جہاں ہمارے زمان اور مکان بالکل اضافی اور بے اعتبار ہو جاتے ہیں ۔

صرف یہی نہیں بلکہ شاعر اپنی طبیعت کی جودت اور ذہن کی رسائی کی بنا پر مشاہدے کی استعداد بھی زیادہ رکھتا ہے ۔ بات یہیں نہیں ختم ہو جاتی بلکہ یہ بھی ہوتا ہے کہ شاعر کی اقدار اور اس کی اپنی شخصیت عام لوگوں سے بالکل مختلف ہوتی ہے ۔ اور ظاہر ہے کہ وہ جب حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے تو اپنی شخصیت کے آئینے میں کرتا ہے ۔ بات وہی کہ حقیقت شاعر کو جس طرح بے نقاب نظر آتی ہے وہ بات کسی دوسرے کو کم نصیب ہوتی ہے ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب شاعر اپنے واردات اور جذبات کا ابلاغ و اظہار کرتا ہے تو وہ جذبے کا اظہار تو ضرور کرتا ہے لیکن جذبے کی اس انفرادی کیفیت کا اظہار کرتا ہے جس سے وہ متکیف ہوا ہے ۔ اب یوں کہہ دینے میں کوئی حرج نہ ہوگا کہ شعر دراصل صرف جذبے کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ جذبے کی اس انفرادی

---

۱- موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آب دار تھا

کیفیت کے ابلاغ و اظہار کا نام ہے جس سے صرف شاعر متکیف ہوتا ہے اور جو بہ وجود پیچ دار اور پُراسرار ہے ۔ اس منزل پر پہنچ کر طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جذبے کے اظہار سے یا ابلاغ سے کیا مراد ہے ؟ جب آپ کو کسی پر غصہ آتا ہے اور آپ اسے ایک تھپڑ رسید کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ جذبے کا اظہار تو ضرور ہوتا ہے لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ یوں آپ شعر نہیں کہتے ۔ تو معلوم ہوا کہ جذبے کا وہ اظہار جو ان تغیراتِ جسمانی سے عبارت ہے جو کہ جذبے کو لازم ہیں ، شعر نہیں ہے ۔ آپ کی محبوبہ کو کسی بات پر دکھ پہنچا ، اس کی آنکھوں سے آنسو بہنے لگے ۔ یہ منظر اگرچہ دیدنی ہے لیکن ظاہر ہے کہ جذبے کا اظہار ہوا ہے ، شعر نہیں کہا گیا ۔ ہاں جب یہی منظر کسی جذبے کا محرّک ہوگا اور غالب اور داغ یوں کہیں گے :

بہت رویا ہوں میں جب سے یہ میں نے خواب دیکھا ہے
کہ وہ آنسو بہائے سامنے دشمن کے بیٹھے ہیں

(داغ)

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے !

(غالب)

تو شعر وجود میں آئے گا ۔ اب یوں کہا جا سکتا ہے کہ شعر جذبے کی اس انفرادی کیفیت کے ابلاغ و اظہار کا نام ہے جس سے شاعر متاثر ہوا ہے اور جو وہ سننے والوں تک منتقل کرنا چاہتا ہے ۔ ان جسمانی تغیرات کے اظہار کا نام شعر نہیں ہے جو جذبہ نفسِ انسانی میں پیدا کرتا ہے ۔

اس سلسلے میں کالنگ وڈ نے نہایت باریک اور دقیق بات کہی ہے ۔ وہ لکھتا ہے کہ جب جذبہ کسی جسمی تغیّر کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے یا جب ہم جذبے کا اظہار جسمی تغیّر کے روپ میں کرتے ہیں تو اصل جذبہ زمین دوز یا Earth ہو جاتا ہے ۔ مثال کے طور پر جب ہم غصے میں کسی کو گالی دیتے ہیں یا کسی کو تھپڑ مارتے ہیں تو اصل جذبہ یعنی غصہ زمین دوز ہو کر گم ہو جاتا ہے ، تحلیل ہو جاتا ہے ، مٹ جاتا ہے ۔ اس قسم کے اظہار سے جذبے کی کیفیت فوراً کم ہونی شروع ہو جاتی ہے اور آخرکار بالکل مٹ جاتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ شعر میں جذبہ کبھی زمین دوز نہیں ہوتا بلکہ ابلاغ و اظہار کے

بعد بھی جوں کا توں قائم رہتا ہے ، کیونکہ شاعر جذبے سے پیدا شدہ جسمانی تغیرات کا اظہار نہیں کرتا بلکہ جذبے کے کوائف کو سننے والوں تک منتقل کرنا چاہتا ہے ۔ بالفاظِ دیگر شعر جذبے کی انفرادی کیفیت کے ابلاغ کا نام ہے ، جسمی تغیّر کے اظہار یا ابلاغ کو اس سے کوئی تعلق نہیں ۔ اس سے لازم آیا کہ جذبے کے ابلاغ سے جذبہ زمین دوز نہیں ہوتا بلکہ اس کی شدت جوں کی توں قائم رہتی ہے ۔ مثال کے طور پر انتظار کے لمحات میں جو بے قراری ، بے چینی ، اضطراب ، اُلجھن ، طبیعت کے توازن کا فقدان ، سکونِ قلب کی غیر موجودگی اور بے بسی کی کیفت ہوتی ہے ، اگر کسی شعر کے ذریعے اس کا ابلاغ و اظہار کر دیا جائے تو وہ تمام کوائف جن کا ذکر اُوپر کیا گیا ہے جوں کے توں مؤثر ، عامل اور کارفرما رہیں گے ۔ انتظار کی کیفیت کے ابلاغ سے انتظار کا دکھ اور اضطراب کم نہ ہوگا ۔ جب غالب نے کہا تھا :

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

تو یہ شعر کہنے کے بعد اس کی شب ہائے ہجراں کی طوالت اور متعلقہ اضطراب کا احساس اور شعور کچھ کم نہیں ہو گیا تھا بلکہ جوں کا توں قائم رہا تھا ۔ صرف غالب کو یہ تسکین حاصل ہوئی تھی کہ وہ جذبے کی تمام دلالتوں سے آگاہ ہو کر اس کا ابلاغِ تام کر سکا تھا ۔

جس شاعر کو تاروں کی بھری محفل سونی ہوتے دیکھ کر اُن دوستوں کا خیال آیا تھا جن سے کبھی زندگی کی تمام مسرتیں عبارت تھیں ، اور جس نے اپنی اس کیفیت کو یوں بیان کیا تھا :

دل یہ کہتا ہے فراقِ ماہ و انجم دیکھ کر
ہائے کیا کیا صحبتیں راتوں کی برہم ہو گئیں

تو اسے ابلاغ کے بعد سکون نصیب نہ ہو گیا تھا بلکہ حرمان کا احساس اگر شدید نہیں ہوا تھا تو کم از کم جوں کا توں ضرور قائم رہا تھا ۔

مختصر یہ ہے کہ جذبے کے ابلاغ سے جذبے کی شدت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی ، ایک قسم کی تسکین شاعر کو ضرور ہوتی ہے ۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ جب شاعر کسی جذبے کی گرفت میں ہوتا ہے اور اس جذبے کے ابلاغ کی

کوشش میں مصروف ہوتا ہے یا جب جذبے کی اس کیفیتِ خاص سے متاثر ہوتا ہے جسے موڈ یا کھنچا ہوا جذبہ کہتے ہیں اور اس موڈ میں یا اس خاص عالم میں شعر کہنا چاہتا ہے تو اسے دو قسم کی اُلجھنوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے : ایک اُلجھن تو یہ ہوتی ہے کہ شاعر سوچتا ہے کہ مجھے ہو کیا گیا ہے ! میں کس جذبے کی گرفت میں ہوں ؟ مجھ پر جو کچھ بیت رہی ہے اسے کیا کہتے ہیں ؟ جو کچھ میں محسوس کر رہا ہوں اس میں کون کون سے جذبے ملے ہوئے ہیں ؟ اصل جذبہ کون سا ہے ؟ فرعی باتیں کون سی ہیں ؟ جذبے کا دائرۂ رنگ یا Spectrum کتنے گوناگوں الوان سے مرکب ہے ؟ تانے بانے کہاں اُلجھے ہوئے ہیں ؟ ماضی کی کون کون سی داستان کے ٹکڑے حال کے اس لمحۂ گریزاں کو متاثر کر رہے ہیں ؟ مختصراً وہی بات کہ آخر مجھے ہوا کیا ہے ؟ اب چونکہ بڑے شاعروں پر جو کچھ گزرتا ہے وہ بہت پیچیدہ اور اُلجھا ہوا ہوتا ہے لہٰذا شاعر کے لیے یہ دریافت کرنا کہ مجھ پر جو کچھ بیت رہی ہے اس کی نوعیت کیا ہے ، نہایت دشوار ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے شاعر اپنی واردات و کیفیات کے ابلاغ و اظہار میں جذبات پر لیبل نہیں لگاتے ۔ وہ جذبات کا ابلاغ کرتے ہیں ، ان کا نام نہیں رکھتے ۔ کیونکہ ان کی واردات ، جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے ، ایسی پیچیدہ اور دقیق ہوتی ہیں کہ ان پر لیبل چپکانا ممکن ہی نہیں ہوتا ۔ مندرجہ ذیل مثالوں سے شاید اس کی کچھ گرہیں کھلیں ۔ منیر شکوہ آبادی کہتا ہے :

شب ہی کی وعدہ خلافی سے وہ محجوب نہیں
کئی دن کا ہے ہلالِ خمِ گردن ان کا

یہاں رات کو جو وعدہ خلافی ہوئی ہے اور اس سلسلے میں جو کیفیتِ خاص محبوبہ کے چہرے پر نمایاں ہوئی ہے ، منیر نے اس کو حجاب کا لقب دے دیا ہے ۔ بالفاظِ دیگر جذبے پر لیبل لگا دیا ہے اور گویا ہمیں اشارہ کر دیا ہے کہ رات کو جو وہ نہیں آئے تو محجوب ہیں ۔ اور یہ رات ہی کی بات نہیں ، کئی دن سے ان کی گردن ہلال کی طرح خمیدہ معلوم ہوتی ہے کیونکہ مسلسل وعدہ خلافی کر رہے ہیں ۔

غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ دوسرے مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا ہلالِ خمِ گردن (جو کئی دن کا ہے) کسی غیر معمولی بات کا مظہر نہیں

ہے ۔ اس کے برخلاف پہلے مصرعے میں بات بہت شوخ اور تیکھی کہی گئی ہے کہ رات کو آنے کا وعدہ جو پورا نہیں ہوا تو اُنھیں حجاب آیا ہے ۔ اب رات کا جو وعدہ پورا نہیں ہوا اس کی اہمیت دن کی وعدہ خلافی سے کہیں زیادہ ہے ۔ اور جو دلالتیں "شب کی وعدہ خلافی" میں مخفی ہیں وہ تو روشن ہی ہیں ، کیا رات کی وعدہ خلافی سے محبوب کے چہرے پر صرف حجاب کے آثار ہوں گے ؟ اگر شاعر کا گمان درست ہے تو ان کے چہرے پر ایک نہایت پُراسرار اور پیچیدہ کیفیت طاری ہونی چاہیے ، جس میں ندامت ، حجاب ، حیا ، شرم اور جنسی شعور و آگہی کی ملی جلی کیفیات کا عکس ظاہر ہو ۔ اس کیفیتِ خاص کا کوئی نام نہیں ، نہ شاعر کو اس کے لیے نام تلاش کرنا چاہیے تھا ۔ حجاب سے سلسلۂ خیال منقطع ہو گیا ، جذبے پر لیبل لگ گیا اور کوائف و واردات کی ایک دنیا ہماری نظروں سے مخفی ہو گئی ۔ اس کے برخلاف یہ شعر دیکھیے :

کسی کو آئی ہنسی جو شب کو تو منہ پہ ڈالا اُلٹ کے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اُچٹ گئی ہیں

ظاہر ہے کہ شعر یوں بھی ہو سکتا تھا :

کسی کو آئی ہنسی جو شب کو تو منہ پہ ڈالا حیا سے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اُچٹ گئی ہیں

لیکن ظاہر ہے کہ اس طرح اُس جذبے پر لیبل لگ جاتا ہے جس سے محبوبہ متاثر ہوئی ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ جس کیفیت سے محبوبہ متاثر ہوئی ہے وہ بسیط کیفیت نہیں ، کہ ہم اسے حیا یا شرم کہہ سکیں ۔ ہنسی کا کلمہ بتا رہا ہے کہ ایک ربطِ خاص شاعر اور محبوبہ کے درمیان قائم ہے ۔ آنچل کا اُلٹ کر منہ پر ڈال لینا صرف حجاب اور حیا کا آئینہ دار نہیں ۔ ایک خاص قسم کی لگاوٹ ، سادگی ، معصومیت اور دل موہ لینے کے ارادے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے ۔ اگر آنچل باریک فرض کر لیجیے تو اس کے نیچے سے آپ کو محبوبہ کی ہنستی ہوئی آنکھیں اور متبسّم ہونٹ نظر آئیں گے جو ایسی باتیں کہہ رہے ہوں گے جن کا حیا سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے ۔ اس کے علاوہ شاعر نے یہ کہہ کر کہ "عجب طرح کا یہ خواب دیکھا" منظر کو ایسی سطح پر پہنچا دیا ہے جہاں اُلٹ کر

آنچل منہ پر ڈال لینا ماضی کی ایک ایسی داستانِ عشق سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی خلش ابھی تک شاعر کو بے خواب رکھتی ہے ۔ اور ''عجب طرح'' کے کلمات اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ اس سے پہلے محبوبہ نے اگاوٹ یا شوخی آمیز حیا کا ایسا اظہار کبھی نہیں کیا تھا کہ دل ہی موہ لیا گیا ۔ منہ پر اُلٹ کے آنچل ڈالنا ایسی خوب صورت ادا ہے کہ کیفیت اس کی بیان میں نہیں آتی ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جہاں ہنستا ہوا چہرہ[1] مستور ہو جاتا ہے وہاں بدن کے اور پیچ و خم نمایاں ہو جاتے ہیں ۔[2] تو یہ ایسی ادا ہے کہ معصومیت کے ساتھ لگاوٹ کا پہلو بھی رکھتی ہے کہ عورت لاکھ معصوم کیوں نہ ہو وہ اس بات سے آگاہ ہوتی ہے کہ آنچل کی اوٹ سے جو تبسّم کی لکیر نظر آتی ہے وہ قیامت ہوتی ہے ۔[3]

اس کے علاوہ آنچل کا اُلٹ کر منہ پر رکھ لینا ایک خالص مشرقی وضع کی ادا ہے جس کے پس منظر میں یہ کیفیت قائم ہے کہ بڑی بوڑھیوں نے کھل کر ہنسنے سے منع کیا ہے ۔ اس کے باوصف جو ہنسی آئی ہے اور چھپانے کی ایسی دل فریب کوشش کی گئی ہے تو معلوم ہوا کہ جس جذبے سے محبوبہ متاثر ہوئی ہے وہ صرف شرم یا حیا یا حجاب نہیں بلکہ ایک نہایت پیچیدہ ، پُراسرار اور دل فریب کیفیت ہے جس میں جنسی کشش کے پہلو پر افشاں ہیں ۔ اس کیفیت کا دائرہ (Spectrum) بہت وسیع ہے ۔ مثلاً فانی کا یہ شعر بھی اسی

---

۱۔ ہنسے گا اوٹ میں آنچل کی ان کا چاند سا چہرہ
یہ تصویر چراغ زیر داماں پھر بھی دیکھوں گا

۲۔ جانِ جاناں مظہر نے ، سلام کرتے وقت جو بدن کے خطوط کی رفتار نمایاں ہوتی ہے ، اس کی تصویر ایک بے پناہ شعر میں کھینچی ہے :

سر ازیں تیغ بردن آساں نیست
ہائے مظہر خمِ سلامِ کسے !

۳۔ بتوں نے آنچلوں کی اوٹ سے شب خوں مارے ہیں
رہا ہے گھات میں میری شباب اوّل سے آخر تک

قبیل کا ہے :

یوں چرائیں اُس نے آنکھیں ، سادگی تو دیکھیے
بزم میں گویا مری جانب اشارہ کر دیا

اور مومن کا یہ شعر بھی :

غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا
میری طرف بھی غمزۂ غمّاز دیکھنا

جب شاعر اپنی کیفیت کے بطون میں داخل ہو کر اور پھر اس کے بعد اپنا ہی آپ تماشائی ہو کر جذبے کو ، اس کی تمام دلالتوں کو اور اس کے کیف و کم کو اپنے شعور کی گرفت میں لا چکتا ہے اور اس کی سمجھ میں آ چکتا ہے کہ مجھ پر کیا بیت رہی تھی تو پہلی اُلجھن رفع ہو جاتی ہے ۔ بالفاظِ دیگر عملِ تخلیق کے پہلے مرحلے پر شاعر اپنے آپ کو دریافت کرتا ہے ۔ دوسرا مرحلہ یہ ہے کہ اس پر جو کچھ بیتی تھی اسے الفاظِ مناسب کا جامہ پہنائے ۔ عملِ تخلیق کے اس پہلو کی دقتوں کی طرف پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے ۔ شاعر اپنی واردات کا تجزیہ کرتے ہوئے ایک بار نہیں ، کئی بار عمل پیرا اور اور مؤثر کیفیات کے باطن میں سے گزرتا ہے ۔ اور اگر یہ کیفیت دکھ ، اضطراب اور بے چینی کی ہے تو وہ سینکڑوں بار مرتا ہے اور معلوم نہیں کہ اضطراب اور یاس کے کون کون سے جاں فرسا مرحلوں سے گزر کر اپنے معانی کو الفاظ کا جامہ پہناتا ہے ۔ جب یہ دوسری اُلجھن بھی رفع ہو چکتی ہے تو شاعر کو ایک گونہ تسکین ضرور ہوتی ہے کہ وہ خود آگاہی کے مقام پر کھڑا ہوتا ہے لیکن اس تسکین سے کہیں زیادہ تکلیف ہوتی ہے ۔ اگر کیفیت اضطراب یا دکھ یا درد سے متعلق ہو تو اُسے خود اپنے دکھ اور درد کا تجزیہ کرنا پڑتا ہے اور اس کی تمام دلالتوں سے آگاہ ہونا پڑتا ہے ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شاعر جس جذبے کا اظہار کرتا ہے یا ابلاغ کرتا ہے اس کی شدت میں قطعاً کسی قسم کی کمی واقع نہیں ہوتی ۔ یہ دریافت کر لینے سے کہ میں بے قرار ہوں ، بے قراری رفع نہیں ہوتی ۔ یہ پتا لگ جانے سے کہ میں اضطراب کی کیفیت میں مبتلا ہوں ، اضطراب رفع نہیں ہوتا ۔ اس کے برخلاف اضطراب کے ایسے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو تجزیے کی کوشش سے پہلے مخفی تھے ۔ اقبال نے اس شعر میں یہی حقیقت بیان کی ہے کہ شاعر بے قراری کے اظہار سے قرار نہیں پاتا اور

اضطراب کے ابلاغ سے اضطراب رفع نہیں ہوتا ۔ بعینہٖ جس طرح چنگاریاں نکلنے سے شعلے کی حرارت میں کوئی کمی نہیں ہوتی ۔ اب شعر بھی پڑھیے :

غزلے زدم کہ شاید ز نوا قرارم آید
تپِ شعلہ کم نگردد ز گسستن شرارہ[1]

☆ ☆ ☆

---

۱۔ غزل کہنے بیٹھا تھا اور خیال یہ تھا کچھ کہوں گا تو شاید جی کو قرار آ جائے گا لیکن ایسا نہ ہوا ۔ اور ہو بھی کیا سکتا تھا ، بھلا چنگاریاں نکلنے سے شعلے کی حرارت بھی کم ہوئی ہے ؟ مندرجہ ذیل شعر میں فن‌کار نے اس بات کی بھی وضاحت کر دی ہے کہ کیفیتِ اضطراب کے تجزیے سے جو خود آگہی پیدا ہوتی ہے وہ شعور کے مقام تک پہنچتی ہے اس لیے جذبے سے زیادہ تکلیف دہ ہوتی ہے :

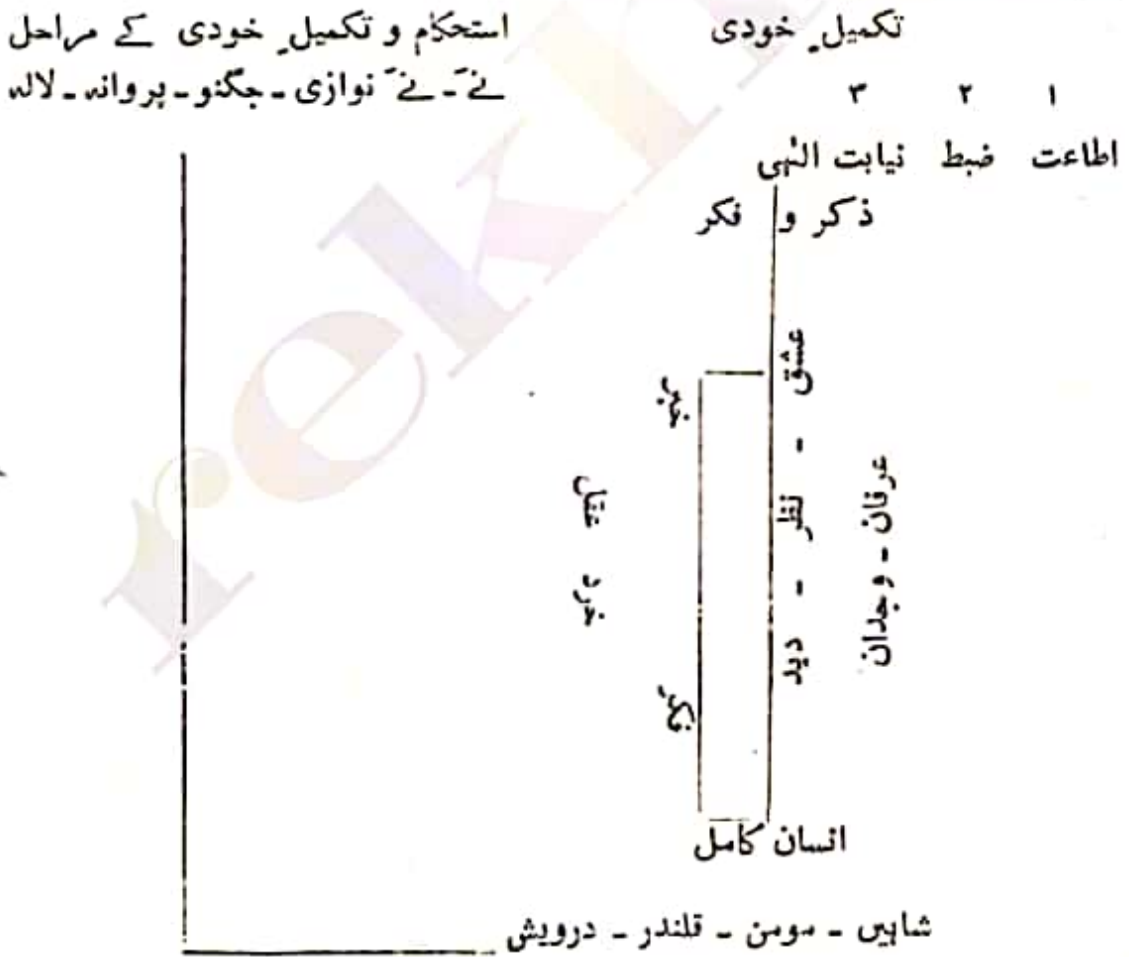
میں کبھی غزل نہ کہتا ، مجھے کیا خبر تھی ہمدم
کہ شعورِ غم سے ہوگا غمِ آرزو دوچنداں

(۲)

## علائم و رموز

مسلّم ہے کہ ہر جلیل القدر شاعر روایاتِ ادبی کے اُس ذخیرے سے ضرور استفادہ کرتا ہے جو معنی خیز تلمیحات و استعارات اور تشبیہات و علامات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اکثر و بیشتر ادبی روایات کے علائم و رموز لکھنے والے اور پڑھنے والے کے درمیان وہ اشتراکِ ذہنی پیدا کر دیتے ہیں جو انہام و تفہیم اور ابلاغ کے لیے ضروری ہے۔ لیکن شاذ و نادر ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی شاعر کے یہاں قدیم ادبی روایات کی تمام مصطلحات یا ان کا بہت بڑا حصہ ایک جدید معنویت اختیار کرتا ہے۔ اس صورت میں پڑھنے والے کے لیے نہایت ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ان علائم و رموز کے جدید معانی سے اپنے آپ کو آگاہ کرے ورنہ ظاہر ہے کہ شاعر کا مطلب خبط اور قاری کا ذہن پریشان ہوگا۔

اقبال اُن شعرا میں سے ہیں جو نہ صرف اپنے کلام کی ادبی خوبیوں کی وجہ سے جاذبِ توجہ ہوتے ہیں بلکہ جو اپنے مطالب و معانی کے اعتبار سے بھی تحقیقی مطالعے کا موضوع بنتے ہیں۔ ان کے یہاں یہ بات بھی ہے کہ انھوں نے تغزّل اور تصوّف کے ذخیرۂ علامات و مصطلحات میں سے اکثر الفاظ و تراکیب کو اپنے معانیٔ قدیم سے جدا کر کے گویا بہ جبر و قہر سینہٴ الفاظ میں ایک روحِ نو پھونکی۔ علائم و رموز کو سمجھنا یوں بھی دشوار ہوتا ہے لیکن جب یہ اُلجھن بھی پیدا ہو جائے کہ کوئی لفظ یا ترکیب ایک علامتی شکل اختیار کر لے اور پھر اپنی علامتی اہمیت سے ہٹ کر ایک اور علامتی معنویت پیدا

کر لے تو یہ پیچ در پیچ استعارے کی صورت پڑھنے والے کے لیے اکثر و بیشتر گمراہی کا موجب بن سکتی ہے ۔ اقبال کے ہاں بعض علائم صاف اور سامنے کی چیزیں ہیں اور کچھ رموز پیچ دار اور پُراسرار ہیں ۔ ان علائم و رموز کی فہرست طویل ہے لیکن میری نظر میں جو بنیادی اہمیت رکھتے ہیں ان کی نوعیت اور باہمی ربط ذیل کے شجرے میں ظاہر ہوگا :

اقبال کی نظر میں خودی کا استحکام اور اس کی تکمیل منصبِ انسانیت ہے کہ انسان آخر اطاعت اور ضبط کے مرحلوں سے گزرتا ہوا نیابتِ الٰہی کے مقامِ جلیل تک پہنچ جاتا ہے ۔ نیابتِ الٰہی کا منصب صرف انسانِ کامل کو حاصل ہوتا ہے ۔ اس کے لیے اقبال شاہین ، مومن ، قلندر اور درویش کے کلمات علامتوں کے طور پر استعمال کرتے ہیں ۔ ان کے معانی میں جو اختلاف ہے وہ اس لیے ہے کہ ہر علامت انسانِ کامل کی کسی خاص صفت کو نمایاں کر کے دکھاتی

ہے۔ انسانِ کامل بھی نیابتِ الٰہی کے مقام تک تبھی پہنچ سکتا ہے کہ عقل اور خرد سے بیگانہ نہ ہو بلکہ انہیں بھی ایک خاص منزل تک اپنا رہبر سمجھے۔ عقل استدلالی اور خرد کے لیے فکر اور خبر کی علامتیں استعمال کی گئی ہیں۔ عقل ایک خاص مرحلے تک انسانِ کامل کے ساتھ چلتی ہے اور آخر زمامِ کار عشق کے ہاتھوں میں دے دیتی ہے۔ یہ عرفان و وجدان کی علامت ہے، یعنی وہ علم جس کا مدار حواسِ خمسہ پر نہیں۔ نظر، دید اور ذکر کے کلمات بھی اسی عرفان، وجدان یا بصیرت کے مختلف پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ انسانِ کامل ذکر و فکر دونوں سے بہرہ مند ہوتا ہے اور وجدان سے جو کچھ اسے حاصل ہوتا ہے اسے عقل کی کسوٹی پر پرکھتا ہے کہ ''سروش غلط آہنگ'' نہ ہو گیا ہو۔ طالبِ حقیقت کو انسانیت کے مقامِ بلند یعنی نیابتِ الٰہی تک پہنچنے کے لیے جن منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے، ان کے کوائف بیان کرنے کے لیے نَے، نَے نوازی، پروانہ، جگنو اور لالہ کی علامتیں وضع کی گئی ہیں۔

**نَے :**

نَے دراصل فنونِ لطیفہ کی علامت ہے لیکن اس کا تعلق خاص طور پر شعر سے ہے۔ اقبال کے کلام میں نَے نوازی شاعری ہے۔ نَے نواز یعنی شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے ہم قوموں کے دلوں کو گرما دے اور ان سوئے ہوئے ولولوں کو جگائے جن سے زندگی عبارت ہوتی ہے۔ نَے نواز کا منصب کیا ہے؟ اقبال نے اسے ''شمع اور شاعر'' میں بہت سلجھا کر بیان کیا ہے:

رشتۂ اُلفت میں جب ان کو پرو سکتا تھا تو
پھر پریشاں کیوں تری تسبیح کے دانے رہے
شوقِ بے پروا گیا فکرِ فلک پیما گیا
تیری محفل میں نہ دیوانے، نہ فرزانے رہے
وائے ناکامی متاعِ کارواں جاتا رہا
کارواں کے دل سے احساسِ زیاں جاتا رہا

پھر اس سے زیادہ صراحت اقبال نے ان اشعار میں کی ہے:

کوئی دیکھے تو میری نَے نوازی
نفس ہندی، مقامِ نغمہ تازی

نگہ آلودۂ انداز افرنگ
طبیعت غزنوی، قسمت ایازی

اس رباعی میں یہ خوب صورت اشارہ مخفی ہے کہ میں ہندی نژاد ہونے کے با وصف اور آربائی دماغ رکھنے کے باوصف عربی تمدن، ثقافت اور دینِ اسلام کے رموز سے باخبر ہوں۔ ''بالِ جبریل'' میں حرمان کا یہ احساس بھی ملتا ہے کہ عام سننے والوں نے مجھے صرف غزل سرا سمجھا:

وہی میری کم نصیبی، وہی تیری بے نیازی
مرے کام کچھ نہ آیا یہ کمالِ نےٓ نوازی

''ضربِ کلیم'' میں ایک غزل میں 'نےٓ' کی علامت سے بہت خوب صورت کام لیا گیا ہے اور بہ وضاحت یہ بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ فن میں حسن کس طرح پیدا ہوتا ہے۔ (تفصیل کے لیے دیکھیے ''اقبال اور فنونِ لطیفہ''):

آیا کہاں سے نالۂ نےٓ میں سرورِ مے
اصل اس کی نےٓ نواز کا دل ہے کہ چوبِ نےٓ
کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں
جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم و شام و رے
جس روز دل کی رمزِ مغنّی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

**پروانہ اور جگنو:**

اُردو کی کلاسیکی شاعری میں پروانے کا عشق بلبل کے عشق سے بالکل مختلف حیثیت رکھتا ہے (ملحوظِ نظر صرف ان شعرا کا کلام ہے جو کلاسیکی روایات کے پیچ و خم سے اچھی طرح آگاہ ہیں)۔ بلبل وہ حرماں نصیب عاشق ہے جس نے جدائی کے احساس اور شعور کو فن کاری کے محرکات میں تبدیل کر لیا ہے۔ اس کی نغمہ طرازی اس بات کی دلیل ہے کہ کیفیتِ عشق کا ترفّع ہو چکا ہے اور بلبل کو اب اس بات کی پروا نہیں کہ غرورِ حسن گل کو یہ اجازت دیتا ہے کہ نہیں:

کہ پُرسشے بکند عندلیبِ شیدا را

اس کے برخلاف پروانے اور شمع کی داستانِ عشق میں شمع کی لگاوٹ اور پروانے

سے اس کا لگاؤ مسلّم ہے :

دیدی کہ خونِ ناحقِ پروانہ ، شمع را
چنداں اماں نداد کہ شب را سحر کند

---

کرتی ہے زیرِ برقعِ فانوس تانک جھانک
پروانے سے ہے شمع مکرّر لگی ہوئی

---

شمع نے آگ رکھی سر پہ قسم کھانے کو
بہ خدا میں نے جلایا نہیں پروانے کو

---

پروانوں کو رات بھر جو روئی
روشن ہے کہ شمع موم دل تھی

---

جل چکے ہیں پروانے بجھ چکے ہیں افسانے
کچھ سمجھ کے روشن ہے شمعِ انجمن تنہا

پروانہ بظاہر عشق کی حرارت اور تابانی کا مظہر معلوم ہوتا ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ جل مرنے ہی کو عشق کی آخری منزل گردانتا ہے اور یہ بھی ہوتا ہے کہ :

صبح دم اپنی اپنی راہ لگے
شمع کے جاں نثار پروانے

یہی وجہ ہے کہ اُردو کی کلاسیکی روایت میں اکثر پروانے کا عشق بلبل کے عشق سے فروتر تصوّر کیا جاتا ہے ۔ کم از کم موجودہ رجحان اس سلسلے میں بالکل واضح ہے :

کوئی پروانوں کو سمجھاؤ کہ مرنے کے سوا
اور بھی چند مقاماتِ وفا ہوتے ہیں

---

آیا ہمارے جینے کا انداز سب کو یاد
جب ذکرِ جاں نثاریٔ پروانہ ہو چکا

اقبال نے 'پروانے' کے کلمے کو جو نئی معنویت بخشی ہے ، اس کی تفصیل یہ ہے کہ پہلے انھوں نے پروانے کو ایک ایسا طالبِ حقیقت گردانا جو ذوقِ جستجو اور تب و تابِ شوق سے بے قرار ہے ۔ "بانگِ درا'' میں جگنو کے متعلق پہلے یہ کہا :

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں
یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن

پھر اس کا پروانے سے مقابلہ کیا :

پروانہ اِک پتنگا ، جگنو بھی اِک پتنگا
وہ روشنی کا طالب ، یہ روشنی سراپا
ہر چیز کو جہاں میں قدرت نے دلبری دی
پروانے کو تپش دی ، جگنو کو روشنی دی[1]

ان اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ وہ مرحلہ ہے جب اقبال پروانے کو روشنی کا طالب کہتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی وضاحت کرتے ہیں کہ جگنو کی روشنی کے مقابلے میں کہ بے تب و تاب ہے ، پروانے کا دل سوزِ عشق سے ''چراغاں'' ہے ۔ جگنو کو ''روشنیِ سراپا'' ضرور کہا لیکن اسے ذوقِ جستجو کی تپش سے عاری دیکھا ۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس مرحلے پر اقبال کے لیے یہ فیصلہ کرنا دشوار تھا کہ جگنو اور پروانے کا اصلی مقام کیا ہے ۔ ہاں یہ نکتہ ان پر ضرور روشن ہو گیا تھا کہ پروانہ طالبِ نور ہے ، بے قرار ہے اور تپش آمادہ ہے لیکن اس کے مقابلے میں جگنو سراپا نور ہے ۔ جس چیز کی پروانے کو جستجو ہے وہ جگنو کو حاصل ہے ۔

نظم ''شمع و پروانہ'' میں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ اقبال پروانے کو بہت بلند مقام دیتے ہیں کہ اسے طور شمع کا کلیم کہا ہے ۔ بات وہی ہے کہ پروانہ اُس طالبِ حقیقت کی علامت ہے جو ذوقِ جستجو سے بے قرار ہے ، اور

---

۱- فیض سے تیرے ہے اے شمعِ شبستانِ بہار
دلِ پروانہ چراغاں ، پرِ بلبل گلزار

لذت سوز و گداز سے بہرہ یاب :

کچھ اس میں جوشِ عاشقِ حسنِ قدیم ہے
چھوٹا سا طور تو ، یہ ذرا سا کلیم ہے
پروانہ اور ذوقِ تماشائے روشنی
کیڑا ذرا سا اور تمنّائے روشنی

''پیامِ مشرق'' میں پروانہ ، محبتِ تام یا عشقِ کامل کا مظہر قرار پایا :

محبت چوں تمام افتد رقابت از میاں خیزد
بہ طوفِ شعلۂ پروانہ با پروانہ مے سازد

لیکن اسی دور میں (کہ ''پیامِ مشرق'' کی تخلیق سے تعلق رکھتا ہے) ''پروانہ'' اور ''جگنو'' کا مقام اقبال کی بصیرت نے متعین کر لیا اور اب ان دونوں کائنات کی معنویت بالکل بدل گئی - اب اقبال نے محسوس کیا کہ جگنو پروانے پر تفوق رکھتا ہے کیونکہ اس کی روشنی بے تب و تاب سہی لیکن غیر کی روشنی سے مستعار نہیں ہے - بالفاظِ دیگر اب جگنو وہ طالبِ حقیقت ہو گیا جو غیروں سے نور مانگنے کی بجائے خود اپنے وجود باطنی کی روشنی پر اعتماد کرتا ہے اور اسی روشنی میں اپنی منزل کا سراغ پاتا ہے - جگنو مقلّد نہیں کہ دوسروں سے طالبِ فیض ہو - خود اس کے وجودِ معنوی میں جو ممکنات مخفی ہیں انھی کے ارتقا سے منزلِ کبریا تک پہنچنا چاہتا ہے - یہ مقام وہ ہے جہاں خودی کی تربیت ہوتی ہے - ایک غزل میں اقبال کہتے ہیں :

مثلِ آئینہ مشو محوِ جمالِ دگراں
از دل و دیدہ فرو شوے خیالِ دگراں
در جہاں بال و پرِ خویش کشودن آموز
کہ پریدن نتواں با پر و بالِ دگراں

جگنو اپنے پروں سے اُڑتا ہے ، اپنی روشنی میں اپنی راہ تلاش کرتا ہے - اس لیے پروانے پر اسے تفوق حاصل ہے کہ متاعِ نفس حاصل کر چکا ہے اور سوزِ حیات سے بہرہ یاب ہے - ''کرمکِ شب تاب'' میں کہتے ہیں :

یک ذرۂ بے مایہ متاعِ نفس اندوخت
شوق ایں قدرش سوخت کہ پروانگی آموخت
پہنائے شب افروخت

وامانده شعاعے کہ گرہ خورد و شرر شد
از سوزِ حیات است کہ کارش ہمہ زر شد
دارائے نظر شد

اب بات صاف ہو گئی کہ جگنو ''دارائے نظر'' ہے اور یہ نظر اسے اپنے وجودِ باطنی کی گہرائیوں کو ٹٹولنے سے ملی ہے۔ اس کے برخلاف پروانہ دوسروں کی آتش فروزاں سے طالبِ نور ہے۔ اس کی تپش اور اس کی بے قراری کا انجام یہ ہے کہ دوسروں کی آگ میں جل کر خاک ہو جائے۔ ''پرائی آگ کا دل دادہ ہے۔ اس میں حرکت کی صفت ضرور ہے مگر وہ اسے خودی سے ہٹا کے فنا کی طرف لے جاتی ہے۔ پروانے کا یہ تصوّر مشرق شاعری کی ہزاروں سال پرانی ڈگر سے بڑا انقلابی انحراف ہے۔''[۱]

اس مرحلے پر پہنچ کر اقبال نے پروانے کے متعلق کہا :

دلا نارائیِ پروانہ تا کے
نگیری شیوۂ مردانہ تا کے
یکے خود را بسوز خویشتن سوز
طوافِ آتشِ بیگانہ تا کے

یعنی اب پروانہ ایسے افراد یا ایسی اقوام کی علامت بن گیا ہے جو اپنے جسم و جان کے ممکنات سے فائدہ اٹھانے کی بجائے پرائی آگ کا طواف کرتی ہیں۔ بالفاظِ دیگر محکوم قوموں اور محکوم افراد کے خصائص رکھتی ہیں۔ ''پروانہ اور جگنو'' میں یہ نکتہ بڑی خوب صورتی، وضاحت اور سلیقے سے بیان کیا گیا ہے :

پھر پروانہ کہتا ہے :

پروانے کی منزل سے بہت دور ہے جگنو
کیوں آتشِ بے سوز پہ مغرور ہے جگنو

---

۱۔ ''اقبال ــ نئی تشکیل'' : عزیز احمد۔

اور جگنو جواب دیتا ہے :

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں
دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

## لالہ :

اقبال کی تصانیف کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ ''بانگِ درا'' کے حصۂ اول میں یعنی ۱۹۰۵ء تک جو نظمیں کہی گئیں ان میں لالے کا لفظ ایک بار بھی استعمال نہیں کیا گیا ۔

اقبال کے کلام کا یہ دور بیشتر سیاحتِ فکری کا دور ہے ۔ اس دور میں وہ اپنے آپ کو دریافت کرنے میں مصروف ہیں ۔ دوسرے دور میں ، یعنی ۱۹۰۵ء سے لے کر ۱۹۰۸ء تک ، ان کی فکر کا ارتقا بہت سی منزلیں طے کر چکا تھا ۔ اگرچہ اسلامیانِ ہند و پاکستان سے جو کچھ ان کو کہنا تھا اس کے نقوش و خطوط ابھی متحجّر نہیں ہوئے تھے لیکن اس کی جھلک ان کے اسلوبِ فکر میں نظر آنی شروع ہو گئی تھی اور ساتھ ہی لالے کا ذکر بھی شروع ہو گیا تھا ۔ اس دور میں وہ اپنی نظم ''کوششِ ناتمام'' میں کہتے ہیں :

موتوں کو ندیوں کا شوق ، بحر کا ندیوں کو عشق
سوجۂ بحر کو تپش ماہِ تمام کے لیے
حسنِ ازل کہ پردۂ لالہ و گل میں ہے نہاں
کہتے ہیں بے قرار ہے جلوۂ عام کے لیے

واضح ہے کہ ابھی تک لالہ ایک دلآویز پھول ہے لیکن یہ بات معنی خیز ہے کہ اس دور ہی میں یہ پھول حسنِ ازل سے مخصوص اور منسوب کر دیا گیا ہے ۔ اس کی گرہ کشائی آگے ہوگی ۔ اس دور کی ایک غزل میں اقبال کہتے ہیں :

چمن میں لالہ دکھاتا پھرتا ہے داغ اپنا کلی کلی کو
یہ جانتا ہے کہ اس دکھاوے سے دل جلوں میں شمار ہوگا

ظاہر ہے کہ اس شعر میں اقبال کا دھیان ابھی تک لالے کی اُس علامتی اہمیت میں اُلجھا ہوا ہے جو اُردو کی قدیم ادبی روایت کا جزو ہے ۔ لالہ اس وقت تک جگر سوختگانِ عشق کی اور شہیدانِ محبت کی علامت ہے لیکن نامکمل اور ناقص ہے ۔ اس کا دلِ سوختہ دکھاوا ہے ۔

۱۹۰۸ء کے بعد اقبال اپنے آپ کو دریافت کر چکے ہیں ۔ ''شکوہ''، ''جوابِ شکوہ''، ''شمع اور شاعر''، ''والدۂ مرحومہ کی یاد میں'' اور ''طلوعِ اسلام'' اسی دور کی پیداوار ہیں ۔ اس دور میں اقبال تغزل و تصوف کی مصطلحات و تلمیحات کو از سرِ نو پرکھنے اور جانچنے کا کام شروع کرتے ہیں ۔ اسی دور میں لالے کی ایک نئی علامتی اہمیت ان کے شعور میں اُبھرتی ہے لیکن پرانی روایت کا لالہ اور نئی معنویت کا حامل لالہ ابھی تک جدا جدا ہیں ۔ اس دور میں اقبال لالے کی علامتی اہمیت کی توضیح کے لیے اسے 'صحرائی' کی صفت سے متصف کر کے روایت کے قدیم لالے سے متمیّز کرتے ہیں ۔ ''بلادِ اسلامیہ'' میں کہتے ہیں :

یہ چمن وہ ہے کہ تھا جس کے لیے سامانِ ناز
لالۂ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

واضح ہو کہ اس دور میں لالۂ صحرا سے اقبال کی مراد حجاز کی مخصوص تہذیب تھی اور ظاہر ہے کہ اقبال کی نظر میں مذہب بھی ذخیرۂ تہذیب و تمدن کا ضروری جزو ہے ۔ صحرا کی تخصیص کی توجیہ بھی آسان ہے ؛ عرب کا بیشتر حصہ صحرا ہے ۔ اس مرحلے تک اقبال لالۂ صحرا کو عرب کی اور فقط عرب کی مخصوص ثقافت کی علامت کے طور پر استعمال کر رہے ہیں ۔ جوں جوں وقت گزرتا چلا گیا ، اقبال کے شعور کے اُفق پر اس علامت کی معنوی اہمیت پہلے ہلال بن کر اُبھری اور پھر ماہِ کامل بن گئی ۔ رفتہ رفتہ انھیں امّتِ مسلمہ اور لالے کے درمیان بہت سی مشابہتیں نظر آنے لگیں ، لیکن ان مشابہتوں سے قطع نظر لالے کے پھول میں پھول کی حیثیت سے بھی انھوں نے وہ کیفیت پائی جو کسی اَور پھول کو نصیب نہ ہوئی تھی ۔ چنانچہ وہ جو ایک احساس تھا کہ لالہ جگر سوختگانِ عشق کا مظہرِ کامل نہیں ہے وہ آہستہ آہستہ کم ہونے لگا ۔ لالے کو اقبال نے رفتہ رفتہ ذاتی اور علامتی طور پر سب پھولوں سے زیادہ 'پراسرار اور دلآویز سمجھنا شروع کر دیا ۔ ''شکوہ'' میں انھوں نے کہا :

اس گلستاں میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں
داغ جو سینے میں رکھتے ہیں وہ لالے ہی نہیں

واضح ہے کہ یہاں لالے کی علامتی اہمیت قائم ہے ۔ میں نے کہا تھا کہ اس دور میں لالے کی علامتی اہمیت سے قطع نظر بھی اقبال کو لالے کا پھول نہایت دلآویز اور 'پراسرار معلوم ہوا ۔ ان کے کلام کے سرسری مطالعے سے بھی

واضح ہوگا کہ سرخ رنگ کی کوئی شکل کیوں نہ ہو — عنابی ، قرمزی ، گہرا خونی ، سرخ ہلکا ، سرخ ، سیاہی مائل اور سرخ شفقی — سرخ رنگوں کے اس تمام سلسلے کی مختلف لہروں کو دکھانے کے لیے وہ ہمیشہ تشبیہ کے لیے لالے ہی کی طرف رجوع کرتے ہیں -

''بزمِ انجم'' میں شفق کے رنگوں کا متنوع سلسلہ ظاہر کرنے کے لیے وہ لالے کے رنگ ہی کا انتخاب کرتے ہیں :

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو
طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے
محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی
چمکے عروسِ شب کے وہ موتی پیارے پیارے

اسی دور میں وہ اپنی معرکے کی نظم ''طلوعِ اسلام'' کے آخری بند میں کہتے ہیں :

بیا ساقی ! نوائے مرغزار از شاخسار آمد
بہار آمد نگار آمد ، نگار آمد قرار آمد
سرِخاکِ شہیدے برگ ہائے لالہ می پاشم
کہ خونش با نہالِ ملّتِ ما سازگار آمد

ملاحظہ فرمائیے گا ، اب لالے کی علامتی اہمیت واضح ہوتی چلی جا رہی ہے - شہید کے ساتھ لالہ منسوب کر دیا گیا ہے اور شہید نہالِ ملّت کی سازگاری ہے - اب لالے کے ساتھ صحرا کی تخصیص نہیں ہے - اقبال کے ذہن میں وہ جو پرانی علامت اور جدید معنویت کے درمیان کشمکش سی جاری رہتی تھی ، وہ ختم ہو چکی ہے - اب ہم وہ درمیانی کڑیاں بھی دیکھ سکتے ہیں جن کی وساطت سے لالہ ملّت اسلامیہ یا اُمّتِ مہدی کی علامت بنا ہے ، یعنی سرخی رنگ لالہ ، خونِ شہیداں ، آبیاری نہالِ ملّت ، لالہ - اُمّتِ مہدی - لالے کے پھول میں اور دلآویزیاں اور رعنائیاں بھی ہیں جن کا ذکر اقبال آگے چل کر تخصیص اور توضیح سے کریں گے - ''پیامِ مشرق'' میں لالے کے ساتھ اقبال کی دل بستگی بڑھ جاتی ہے - اب لالہ حسنِ ازل کا ترجمان اور رازدان معلوم ہوتا ہے - چنانچہ ''پیامِ مشرق'' کی مشہور رباعیات کا عنوان ''لالۂ طور'' ہے - ''پیامِ مشرق'' کی بیشتر نظموں اور غزلوں میں لالے کے ساتھ اقبال کی دل بستگی شیفتگی کی حد تک پہنچ جاتی ہے اور جہاں

لالے کا پھول اب علامت بن کر نہیں بلکہ پھول بن کر ظاہر ہوتا ہے ، وہاں بھی اقبال کے بیان میں ایسی کیفیت اور سرشاری ہوتی ہے کہ باید و شاید ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کو رسولِ پاکؐ سے جو عشق ہے اور اُمتِ محمدی سے جو محبت ہے وہ لالے سے شیفتگی کے روپ میں جھلکتی ہے ۔ ''پیامِ مشرق'' میں وہ کہتے ہیں :

نہ ہر کس از محبّت مایہ دا راست
نہ با ہر کس محبّت سازگار است
بروید لالہ با داغِ جگر تاب
دلِ لعلِ بدخشاں بے شرار است

پھر کہتے ہیں :

باد بہاراں وزید ، مرغ نوا آفرید
لالہ گریباں درید ، حسن گلِ تازہ چید
عشق غمِ نو خرید
خیز کہ در باغ و راغ قافلۂ گل رسید
لالہ کمر در کمر ، نیمۂ آتش بہ بر
می‌چکدش بر جگر ، شبنمِ اشکِ سحر
در شفق انجم نگر
دیدۂ معنی کشا اے ز عیاں بے خبر

اس دور میں لالے کے متعلق اقبال نے نہایت دلآویز اور دل فریب شعر کہے ہیں ۔ اب ذہن میں کوئی کشمکش نہیں ہے ۔ لالہ علامت بن کر فکر و شعور کا ضروری جزو بن چکا ہے ، اس لیے اقبال اُمتِ محمدی کے اس نشان کو جہاں دیکھتے ہیں بے تاب ہو جاتے ہیں ۔ اپنے دقیق سے دقیق معانی اسی پھول کی وساطت سے ادا کرتے ہیں ۔ عجیب شیفتگی اور دل باختگی سے اس پھول کا ذکر کرتے ہیں ۔ کچھ اشعار سنیے :

شبے بمیکدہ خوش گفت پیر زندہ دلے
بہر زمانہ خلیل است و آتشِ نمرود

بہار برگ پراگندہ را بہم بربست
نگاہ ماست کہ بر لالہ رنگ و آب افزود

---

خرد افزود مرا درسِ حکیمانِ فرنگ
سینہ افروخت مرا صحبتِ صاحب نظراں
در چمن قافلۂ لالہ و گل رخت کشود
از کجا آمدہ اند ایں ہمہ خونیں جگراں

---

بیا کہ ساقیِ گل چہرہ دست بر چنگ است
چمن ز بادِ بہاراں جوابِ ارژنگ است
حنا ز خونِ دلِ نوبہار می بندد
عروسِ لالہ چہ اندازہ تشنۂ رنگ است

''بالِ جبریل'' میں اقبال خود دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ اپنے آپ کو کاملاً دریافت کر چکے ہیں - اس دور میں ان کی عام علامات و اصطلاحات متحجّر ہوتی ہیں - اس دور میں وہ اپنے مفہوم کو نہایت قطعیت اور بہ کمالِ حسن و جمال ادا کرتے ہیں - وہ کہتے ہیں :

دیا اقبال نے ہندی مسلمانوں کو سوز اپنا
یہ اِک مردِ تن آساں تھا ، تن آسانوں کے کام آیا
اسی اقبال کی میں جستجو کرتا رہا برسوں
بڑی مدت کے بعد آخر وہ شاہیں زیرِ دام آیا

اب اس دور میں لالے کی علامتی اہمیت کے مختلف پہلو نہایت خوبی سے روشن ہوتے ہیں - یہ نکتہ کہ اسلام دینِ فطرت ہے ایک اور حقیقت کی نقاب کشائی کے ضمن میں یوں بیان کیا گیا ہے :

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

اس دور میں اقبال نے نہایت وضاحت سے بیان کر دیا کہ لالے میں انھیں کیا خصوصیتیں نظر آتی ہیں - اب تک وہ لالے کی دلآویزی کے شیفتہ تھے ، لیکن

یہ تجزیہ نہیں کر سکے تھے کہ لالے کے پھول میں کیا ہے جس کی وجہ سے وہ بے ساختہ اس کی طرف کھنچتے ہیں ۔ شاہین کو زیرِ دام لانے کے بعد اُنھوں نے اپنی شیفتگی کا تجزیہ کر کے خود اپنے نفس پر واضح کیا کہ لالہ خاموش ہے ، دل سوز ہے اور دل ہی کی وساطت سے آفاق کو مسخّر کیا جا سکتا ہے ۔ سرمست و رعنا ہے ، خودرو ہے ، بیابان کی ہوا اسے راس آتی ہے ۔ ذرا اُمّتِ محمدی سے اس کی مشابہتیں دیکھیے : اس اُمت کی تہذیب ایک بیابان نشین کی مرہونِ منّت ہے ، اس بیابان میں خلافتِ راشدہ کا مکمل نظامِ سلطنت قائم ہوا ہے ۔ جہاد مسلمان کا موقف ہے ، شہادت اس کا منصب ہے ۔ لالہ خونی کفن ہے اور شہید ہونے کا خود شاہد ۔ اُمت محمدی کا کوئی وطن نہیں ، ہر جگہ پہنچتی ہے ، لالہ بھی ہر جگہ ظہور کرتا ہے ۔ لالے کی یہ مشابہتیں اُمّتِ محمدی سے اور لالے کی دلآویزی کا تجزیہ ''لالۂ صحرا'' نامی نظم میں پایا جاتا ہے ۔ اقبال کہتے ہیں :

تو شاخ سے کیوں پھوٹا ، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا
اِک جذبۂ پیدائی ، اِک لذّتِ یکتائی
خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ
تو شعلۂ سینائی ، میں شعلۂ سینائی
اے بادِ بیابانی مجھ کو بھی عنایت ہو
خاموشی و دل سوزی ، سرمستی و رعنائی

بادِ بیابانی کا استعارہ لالے کے سلسلے میں نہایت معنی خیز ہے ۔ اُمّتِ محمدی کا تمدن ، اس کی ثقافت اور اس کی تہذیب ، اس کا دین و مذہب ، اس کے افکار و عقائد اور اس کے تصورات و میلانات اسی وقت تک صحت مند اور توانا رہے جب تک عرب کے بیابان میں محدود رہے ۔ جوں جوں یہ تمدن دور کے ملکوں میں پھیلتا گیا ، اس کا چشمہ گدلا ہوتا گیا ۔ ترکانِ آلِ عثمان سے قطع نظر کر لیجیے اور غور کیجیے کہ عجم ، عراق اور ہندوستان میں اس لالۂ صحرائی پر کیا بیت گئی ہے ۔ نام نہاد تصوّف کی بے عملی نے ، ویدانت کے فلسفے کی بے ثمری نے ، اس نامراد مرض نے جسے اقبال دوئی کہتے ہیں اور جو آریائی اقوام سے مخصوص ہے ، اس لالۂ صحرا کی شکل کیسے معین کی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال ہندوستان میں بیٹھ کر اس بادِ بیابانی کے متمنی ہیں جس کے اثر سے لالۂ صحرائی پنپتا ہے ۔ جو کچھ اُوپر کہا گیا ہے اس کے تمام پہلوؤں کی توضیح اقبال نے

"بالِ جبریل" میں بار بار کی ہے ۔ مثلاً :

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز
کہ سازگار نہیں یہ جہانِ گندم و جو

---

چمن میں رختِ گل شبنم سے تر ہے
سمن ہے ، سبزہ ہے ، بادِ سحر ہے
مگر ہنگامہ ہو سکتا نہیں گرم
یہاں کا لالہ بے سوزِ جگر ہے

"بالِ جبریل" میں اُنھوں نے کہا اور نہایت گداز سے کہا :

عروسِ لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب
کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں

"طارق کی دعا" میں اقبال نے پھر اس بات کی توضیح کی ہے کہ عرب ثقافتِ اسلامی کا اصل سرچشمہ ہے اور اُمتِ ہدی کو صحت مند اور توانا افکار کے لیے اسی سرچشمے کی طرف لوٹنا ہے ۔ اُنھوں نے کہا :

دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو
عجب چیز ہے لذتِ آشنائی
شہادت ہے مطلوب و مقصودِ مومن
نہ مالِ غنیمت ، نہ کشور کشائی
خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے
قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے

"ضربِ کلیم" میں رموز و علائم بہت کم استعمال ہوئے ہیں ۔ یہ اعلانِ جنگ ہے ، واضح اور صاف اور صریح ، اس لیے استعارے اور تشبیہ کا متحمل نہیں ہے ۔ اس تصنیف میں اقبال نے دانستہ علائم و رموز کے استعمال سے پرہیز کیا ہے ۔ یعنی نسبتہً بات نہایت صاف اور واضح کی ہے ۔ اس کے باوصف جب مسلمان کا ذکر آتا ہے تو اقبال لالے کا ذکر کیے بغیر نہیں رہ سکتے ۔ "مردِ مسلمان" میں فرماتے ہیں :

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان نئی آن
گفتار میں ، کردار میں اللہ کی برہان

جس سے جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان

اس دور میں علامہ کو اس بات کا یقین ہوگیا ہے کہ اُنھوں نے اپنا پیغام بہ تمام و کمال مسلمانوں تک عموماً ، اور ہند و پاکستان کے مسلمانوں تک خصوصاً ، پہنچا دیا ہے ۔ تحیّر کا وہ عنصر جو ان کے کلام میں شروع شروع میں ملتا ہے ، اب مفقود ہو چکا ہے ۔ ''بالِ جبریل'' میں رازداں اور بھی پیدا ہوگئے تھے لیکن ''ضربِ کلیم'' میں اُنھیں معلوم ہوا کہ ان کا کلام اور ان کا پیغام وقت کے موثرات کا جزو بن چکا ہے اور اسلامیانِ ہند و پاکستان کی ملّی و اجتماعی تعمیر میں سنگِ بنیاد کا کام دے رہا ہے ۔ چنانچہ اب وہ افتخار کے انداز میں کہتے ہیں :

مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا
نسیمِ صبح چمن کی تلاش میں ہے ابھی
مری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن
زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی

اس دور میں اقبال نے بہ وثوقِ تمام محسوس کیا کہ فرنگی تخیلات اور تصورات کے خلاف اُنھوں نے جو جہاد کیا ہے ، عموماً ممالکِ اسلامیہ اس سے متاثر ہوئے ہیں ۔ ہند و پاکستان میں مسلمانوں کے لیے ایک وطن کی تحریک آگ کی طرح پھیلتی چلی جا رہی ہے اور تمام ممالکِ اسلامی اس تحریک سے متاثر نظر آتے ہیں ۔ چنانچہ ابلیس اپنے سیاسی فرزندوں کے نام فرمان جاری کرتا ہے :

اہلِ حرم سے ان کی روایات چھین لو
آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو
اقبال کے نفس سے ہے لالے کی آگ تیز
ایسے غزل سرا کو چمن سے نکال دو

ظاہر ہے کہ اس فرمان کی پیروی کی گئی لیکن اس غزل سرا کو چمن سے کسی طرح نہ نکلوایا جا سکا ۔ اور بالآخر اس کی نغمہ سرائی نے کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا کر کے وہ معجزہ دکھا دیا جسے آج ہم احیائے ملّی کہتے ہیں اور جس کا ایک مظہر پاکستان ہے ۔

عزیز احمد[1] نے لالے کی علامتی اہمیت کی جو توجیہ کی ہے وہ یہ ہے :

لالہ کی قدر مخصوص جمال ہے - جمال میں خود ایک کیفیتِ عاشقی مستور ہوتی ہے - یہ کیفیت دراصل جمال کی باطنی اور حرکی حالت سے عبارت ہے جو زندگی کے باعث لازم آتی ہے - لالہ و گل حیات کی کوششِ ناتمام کے عام جلوے کا ظہور ہیں -

اکثر اپنی شاعری میں ، اپنے پیغام میں اور لالے میں اقبال ایک نسبت اور مشابہت محسوس کرتے ہیں ، مثلاً :

چوں چراغِ لالہ سوزم در خیابانِ شما
اے جوانانِ عجم جانِ من و جانِ شما

یا

لالۂ صحرایم از طرف خیابانم برید
در ہوائے دشت و صحرا و کہستانم برید[2]

شبنم اور لالہ دونوں کا تعلق ذوقِ نمود سے ہے . . . لالے کی سیاسی رمزیت ان نظموں میں خصوصیت سے بر محل ہے جو کشمیر کے متعلق ہیں - آتشِ چنار کی طرح آتشِ لالہ بھی کشمیر کے باطن میں ایک آگ ہے جو حرکتِ حیات کے لمس سے ایک نہ ایک دن ضرور بھڑک اٹھے گی :

متانت شکن تھی ہوائے بہاراں
غزل خواں ہوا پیرکِ اندرابی
کہا لالۂ آتشیں پیرہن نے
کہ اسرار جاں کی ہوں میں بے حجابی

---

۱- ''اقبال — نئی تشکیل'' : عزیز احمد -
۲- ان دونوں اشعار میں لالے کی وہ علامتی اہمیت بھی نمودار ہوئی ہے جس کی تفصیل پیش کی جا چکی ہے - پہلے شعر میں اقبال کا کلام اُمت محمدی کی بنیادی حقیقتوں کا ترجمان بن جاتا ہے اور اسی اعتبار سے چراغِ لالہ ہے - دوسرے شعر میں لالہ صحرائے عرب کی وہ تہذیب ہے جس نے شہروں کی بجائے دشت و کہسار میں نشو و نما کی منزلیں طے کیں -

حیات است در آتشِ خود تپیدن
خوش آن دم کہ ایں نکتہ را بازیابی"[1]

**شاہیں :**

اس سے پہلے لکھا جا چکا ہے کہ اقبال کے کلام میں انسانِ کامل کے لیے شاہیں ، مومن ، قلندر اور درویش کے کلمات رمز کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں نیز یہ صراحت بھی ہو چکی ہے کہ مختلف علامتیں استعمال کرنے کا منشا یہ ہے کہ انسانِ کامل کی ذات میں جو صفات مخفی و مستور ہیں ان کی کیفیت و کمیّت سے پڑھنے والوں کو آگاہی حاصل ہو جائے ۔ شاہیں کہہ کر اقبال انسانِ کامل کے فقر کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ اس فقر سے مراد ترکِ دنیا نہیں بلکہ وہ استغنا ہے جو دنیاوی جاہ و جلال اور دنیوی خوف سے بے نیاز ہو کر طلب اور جستجو کی منزلیں طے کرتا ہے اور بالآخر تسخیرِ کائنات کے مقام پر پہنچتا ہے ۔ شاہیں کی علامتی اہمیت کے متعلق خود اقبال لکھتے ہیں[2] :

"شاہیں کی تشبیہ محض شاعرانہ تشبیہ نہیں ۔ اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں ۔ خود دار اور غیرت مند ہے کہ اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا ، بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا ۔ بلند پرواز ہے ، خلوت پسند ہے ، تیز نگاہ ہے ۔"

اب معلوم ہو گیا ہوگا کہ اقبال اسلامی فقر کے کیا معانی ذہن نشین کرانا چاہتے ہیں ۔ خودداری اور غیرت مندی تو تمام زندہ قوموں کا خاصہ ہے ، البتہ یہ جو کہا ہے کہ شاہین آشیانہ نہیں بناتا اور بے تعلق ہے ، یہ ایک ایسی رمز ہے جس کا تعلق خاص اُمّتِ ہدیٰ سے ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مغرب کی روش کے برخلاف اسلام وطن کو نہیں بلکہ مذہب کو اتحادِ ملّت کا وسیلہ اور ذریعہ قرار

---

۱۔ یہاں بھی لالہ' آتشیں پیرہن سے یہ مراد لی جا سکتی ہے کہ اُمّتِ ہدیٰ کے اُن عقائد کا ذکر ہو رہا ہے جن کی وجہ سے دنیا میں ایک انقلاب برپا ہو گیا ۔ بہرحال عزیز احمد کی توجیہ کو ملحوظ رکھ کر لالے کی علامتی اہمیت پر غور کرنا چاہیے ۔

۲۔ "اقبال نامہ" ، ص ۲۰۲ ۔

دیتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ بلند پروازی فقر کو لازم ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب آدمی علائقِ دنیوی سے اس معنی میں بے تعلق ہو جائے گا کہ نہ اسے دنیا کا خوف رہے گا اور نہ دنیاوی لذتوں کے اکتساب کی ہوس تو اس کی اقدار بلند ہو جائیں گی اور وہ ایسے نصب العین اپنے سامنے رکھے گا جن تک پہنچنا دراصل فریضۂ انسانیت سے عبارت ہوگا ۔ خلوت پسندی صوفیوں کی اصطلاحی خلوت پسندی نہیں ۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ انسان دنیا ہی سے کٹ جائے بلکہ یہ مراد ہے کہ دنیا سے بے نیاز ہوکر غور و فکر کرے ۔ ظاہر ہے کہ تدبّر و تفکّر خلوت کے بغیر ممکن نہیں ۔ باقی رہی تیز نگاہی تو یہ بصیرت کی رمز ہے ۔ جس طرح تیز نگاہ جانور دور تک دیکھتا ہے اسی طرح اُمتِ محمدی کے افراد بھی اپنی بصیرت کی بنا پر اپنے کارناموں کے اثرات اُس مستقبل میں مشاہدہ کرتے ہیں جسے دورانِ خالص کہتے ہیں اور جس کا وقتِ مسلسل سے کوئی علاقہ نہیں ۔ یہی بصیرت انسان کو آنی و فانی مسرتوں سے بے نیاز کر کے اسے ترغیب دلاتی ہے کہ اپنی نظر مستقبل کے اُس اُفق پر رکھے جو ابدیت میں تحلیل ہو جاتا ہے ۔ عزیز احمد نے شاہین کی علامتی اہمیت کی توضیح و توجیہ بہت اچھی طرح کی ہے ۔ وہ لکھتے ہیں کہ شاہیں ، اقبال کے کلام میں حرکت ، رفعتِ پرواز اور قوت کی رمز ہے ۔ ''بانگِ درا'' میں شاہیں کا ذکر بہت کم ہے ۔ ''پیامِ مشرق'' میں البتہ یہ کلمہ علامتی معنویت اختیار کرتا ہے :

بہ پرواز آ و شاہینی بیاموز
تلاشِ دانہ در خاشاک تا کے

پھر عقلِ خود بیں اور عقلِ جہاں بیں کا فرق بیان کرتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں :

عقلِ خود بیں دگر و عقلِ جہاں بیں دگر است
بالِ بلبل دگر و بازوئے شاہیں دگر است
دگر است آنکہ برد دانۂ افتادہ ز خاک
آنکہ گیرد خورش از دانۂ پرویں ، دگر است

''شاہین ہی میں پرواز کی وسعت کی صلاحیت ہے ۔ اس کے برخلاف دوسرے طیور نے اپنے آپ میں جال کی وہ خصوصیات پیدا کی ہیں جن کا تعلق حرکت سے نہیں بلکہ سکون سے ہے ۔ ایسا جال نباتات کو زیب

دیتا ہے :

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ
بلبل فقط آواز ہے ، طاؤس فقط رنگ

دوسرے طیور جو ارتقا کی اندھیاری گلیوں میں کھو گئے ، یہ نہیں جانتے کہ شاہیں کی وسعتِ پرواز اس کی نظر کو بھی وسعت دیتی ہے کہ اس دنیا کے مظاہر اس کی متجسّس نگاہ پر یوں کھل جاتے ہیں جیسے انسانِ کامل کی نظر پر زندگی کے تمام احوال و مقامات کھلتے ہیں ۔''

مندرجہ ذیل دو شعروں میں اقبال نے نہایت دل فریب انداز میں شاہیں کی رمز کا بیان کیا ہے :

یہ نیلگوں فضا جسے کہتے ہیں آسماں
ہمّت ہو پر کشا تو حقیقت میں کچھ نہیں
بالائے سر رہا ہے تو نام اس کا آسماں
زیرِ پر آ گیا تو یہی آسماں زمیں

چاروں مصرعوں کے پہلے ٹکڑوں کا آہنگ اور بالخصوص حروفِ علّت میں الفِ کشیدہ کی تکرار ، پرواز کے تسلسل اور اس کی بلندی کا سراغ دیتی ہے ۔ ''یہ نیلگوں فضا ــ ہمت ہو پر کشا ــ بالائے سر رہا ــ زیرِ پر آ گیا'' یہ ٹکڑے صرف ہم قافیہ ہی نہیں ، ہم وزن بھی ہیں اور ظاہر ہے کہ یہ محض توارد و اتفاق نہیں ۔ شعری صنعت گری کی آخری منزل یہ ہے کہ پڑھنے والے کو اس وقت تک محسناتِ شعر کی موجودگی کا شعور نہیں ہوتا جب تک کوئی تجزیہ کر کے نہ بتائے ۔ البتہ ذوقِ سلیم الفاظ و کلمات کی ترتیب اور نشست میں ایک آہنگِ خاص ضرور دیکھتا ہے جو معانی سے مطابقتِ تام رکھتا ہے ۔ یہاں شاہیں کی پرواز کے تسلسل ، پرواز کے دائرے کی وسعت اور اس کی بلندی کے لیے قافیوں کی تکرار اور الفِ کشیدہ کا استعمال بہت موزوں واقع ہوا ہے ۔ اسی طرح ایک اور شعر میں شاہیں کا کلمہ ایسی خوب صورتی سے استعمال ہوا ہے کہ باید و شاید :

نوا پیرا ہو اے بلبل کہ ہو تیرے ترنّم سے
کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

اس شعر میں 'پ' ، 'ت' اور 'و' کی تکرار سے ایک صوتی آہنگ پیدا ہوا تھا مگر یکایک اس آہنگ میں شاہیں کا کلمہ جیسے خلل انداز ہوتا ہے اور سننے والا

چونک سا پڑتا ہے ۔ 'ش' کی چڑھی ہوئی سُر اور الفِ کشیدہ اور یائے معروف کا امتزاج اس کلمہ' شاہین کو دوسرے کلمات کے مقابلے میں ایک مخصوص صوتی کیفیت کا حامل بنا دیتا ہے ۔ کچھ لوگوں نے جو یہ اعتراض کیا تھا کہ شاہین خوں ریزی کی علامت ہے اور کبوتر کے لہو میں بھی کچھ نہ کچھ مزہ ضرور ہے تو عزیز احمد نے اس کا جواب یہ دیا ہے کہ اقبال کے شاہین اور کبوتر میں جو رشتہ ہے اس کا تعلق ارتقائے حیات کے حیاتیاتی مطالعے سے ہے ۔ حیات فی الحقیقت قوت کی نمود کے بعد طاقتور اور کمزور جانوروں کے دو گروہوں میں بٹ جاتی ہے ۔ کمزور جانور یا طیور اپنے آپ میں حرکت اور طاقت نہیں بلکہ چال کی خصوصیات پیدا کر لیتے ہیں اور طاقتور جانور غلبے اور استیلا کی :

مرغِ خوش لہجہ و شاہینِ شکاری از تست
زندگی را روشِ نوری و ناری از تست

اقبال بار بار یہ نصیحت کرتے ہیں کہ شاہین کو کبوتر و تذرو اور زاغ و کرگس کی صحبت سے حذر کرنا چاہیے کہ شاہینی کی ارتقائی قوت ان مُردار خوار جانوروں کے ساتھ رہے تو وہ بھی مُردہ و افسردہ اور مُردار خوار ہو جائے گی :

وہ فریب خوردہ شاہیں کہ پلا ہو کرگسوں میں
اسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسمِ شاہبازی

عزیز احمد لکھتے ہیں کہ اقبال کا شاہیں بہت سے معترضین کے نزدیک فاشیت کی رمز ہے ۔ ان کے خیال میں یہ غلط ہے اور اقبال کے سطحی مطالعے کی وجہ سے یہ اعتراض کیا گیا ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ (وہ کہتے ہیں) شاہین اور عقاب کو انسانی جبر و استبداد سے وابستہ کرنے کی روایت مشرقی نہیں بلکہ مغربی ہے ۔ مشرقی روایات میں شاہیں نہیں بلکہ شیر جنگل کا بادشاہ ہے اور جنگل کے قانون کا نافذ کرنے والا ہے ۔ باز مشرقی روایت میں بادشاہ کے ساتھ بطور شکار کرنے والے پرندے کے ضرور وابستہ ہے مگر ہم دیکھ چکے ہیں کہ اقبال اپنے شاہیں کو بادشاہوں سے بہت دور رکھنا چاہتے ہیں اور آزادی کی قدر شاہین کی حیات میں بہت اہمیت رکھتی ہے ۔ قصہ مختصر مغرب میں تو بے شک عقاب سلطنتِ روما اور اس کے بعد مختلف جرمن سلطنتوں کا نشان بنا رہا لیکن مشرقی شاعری میں شاہین کا ذکر اگر کہیں بھی استبداد کے ساتھ آتا

ہے تو اس طرح کہ :

شہپرِ زاغ و زغن در بندِ قید و صید نیست
کایں سعادت قسمتِ شہباز و شاہیں کردہ اند[1]

مردِ مومن کے اوصافِ فقر کی طرف اشارہ کرنے کے لیے اور اسلام کے صحیح تصورِ فقر کی توضیح کے لیے شاہیں کو علامت بنا کر اقبال نے جو شعر کہے ہیں ، ان میں مندرجہ ذیل نہایت نمایاں مقام رکھتے ہیں :

گزر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں
کہ شاہیں کے لیے ذلّت ہے کار آشیاں بندی

---

ترا اندیشہ افلاکی نہیں ہے
تری پرواز لولاکی نہیں ہے
یہ مانا اصل شاہینی ہے تیری
تری آنکھوں میں بیباکی نہیں ہے

"بالِ جبریل" میں "شاہیں" کے عنوان سے جو نظم شائع ہوئی ہے اس سے اسلامی فقر کی تمام خصوصیات اور شاہیں کی تمام علامتی معنویت بخوبی روشن ہوتی ہے :

## شاہیں

کیا میں نے اُس خاک داں سے کنارا
جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو
ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ
نہ بادِ بہاری ، نہ گلچیں ، نہ بلبل
نہ بیماریِ نغمۂ عاشقانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم
ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ

---

۱- "اقبال — جدید تشکیل" : عزیز احمد ۔

ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ

حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں
کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ

جھپٹنا ، پلٹنا پلٹ کر جھپٹنا
لہو گرم رکھنے کا ہے اِک بہانہ

یہ پورب ، یہ پچھم چکوروں کی دنیا
مرا نیلگوں آسماں بےکرانہ

پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

یہ واقعہ ہے کہ اقبال کو نوجوانوں سے توقعات نسبتہً زیادہ تھیں ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ؛ عمر کی پختگی بے شک تدبّر اور فراست سے کام لیتی ہے لیکن سود و زیاں کا شعور پختگیٔ فکر کو اتنا گہرا ہوتا ہے کہ اکثر ذوقِ عمل اس پریشانی میں مردہ ہو جاتا ہے کہ اس کام کا انجام کیا ہوگا ۔ بڑھاپا بہت سوچتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اتنا سوچتا ہے کہ کچھ کر نہیں پاتا ۔ اس کے برخلاف جوانی اگرچہ تجربے اور تدبّر سے کم و بیش عاری ہوتی ہے لیکن ذوقِ عمل کی بے پناہ قوتیں اپنے اندر مخفی رکھتی ہے ۔ پھر یہ بھی ہے کہ نوجوانوں کو بوڑھوں کے مقابلے میں زندگی کی دل چسپیاں کم عزیز ہوتی ہیں اور زندگی سے کم پیار ہوتا ہے ۔ اقبال ''ساقی نامہ'' میں یہ دعا مانگتے ہیں کہ :

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے
مرا عشق میری نظر بخش دے

مرے دیدۂ تر کی بےخوابیاں
مرے دل کی پوشیدہ بےتابیاں

اُمنگیں مری ، آرزوئیں مری
اُمیدیں مری ، جستجوئیں مری

یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر
اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

مرے قافلے میں لٹا دے اسے
لٹا دے، ٹھکانے لگا دے اسے

"بالِ جبریل" ہی میں کہتے ہیں :

جوانوں کو مری آہِ سحر دے
پھر ان شاہیں بچوں کو بال و پر دے
خدایا آرزو میری یہی ہے
مرا نورِ بصیرت عام کر دے

اس رباعی میں یہ بات بڑی معنی خیز ہے کہ اقبال سمجھتے ہیں کہ اگر میری آہِ سحر سے نوجوان فیض یاب ہوگئے تو میرا نورِ بصیرت بھی عام ہو جائے گا۔

**درویش :**

انسانِ کامل کے لیے، جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے، اقبال درویش کی علامت بھی استعمال کرتے ہیں۔ تصوّف کی اصطلاح میں درویش وہ ہے جو علائقِ دنیوی سے بالکل کنارہ کر چکا ہو اور یوں خلوت گزیں ہو گیا ہو کہ کائنات سمٹ کر اس کے اندر سما گئی ہو۔ یہ وہ منزل ہے جہاں سے سالک یا طالبِ حقیقت مقامِ فنا کی طرف بڑھتا ہے۔ عجمی تصوّف میں درویشی سے جو تصوّرات وابستہ ہیں وہ کم و بیش بے عملی کے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے کلام میں درویش کے تصوّر میں بے عملی کا شائبہ بھی موجود نہیں ہو سکتا۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ درویشی اور قلندری تکمیلِ انسانیت کی دو منزلوں کے نام ہیں۔ درویشی کے مرحلے پر انسانِ کامل خلوت گزیں ہوتا ہے لیکن مقصد یہ ہوتا ہے کہ یک سوئی حاصل کرکے تسخیرِ کائنات کی طرف متوجہ ہو۔ ظاہر ہے کہ قلندر کے مقابلے میں اقبال کا درویش بے عمل تو نہیں لیکن کم عمل ضرور ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ درویشی کے مرحلے پر اقبال طالبِ حقیقت کو تفکّر کے مرحلوں سے گزارتا ہے، قلندری عمل کا مقام ہے۔ درویش ہونے کی حیثیت سے طالب نے جوکچھ سوچا ہے، قلندر ہونے کی حیثیت سے اسے ایک شکلِ خارجی دیتا ہے۔ بالفاظِ دیگر یوں کہا جا سکتا ہے کہ درویشی کے مرحلے پر وہ دنیائے نو جو انسان کامل کو تعمیر کرنی ہے، ذہن میں صورت پذیر ہوتی

ہے ۔ قلندری کے مرحلے پر یہ دنیا خارجاً صورت پذیر اور متشکل ہو جاتی ہے ۔ درویشی کا تعلق تحصیلِ علم ، یکسوئی ، خلوت گزینی اور مراقبے سے ہے جبکہ قلندری کا تعلق عمل سے اور متعلقہ کوائف سے ہے ۔ ''بالِ جبریل'' میں اقبال کہتے ہیں :

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی
خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
درویشِ خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر میرا نہ دلی ، نہ صفاہاں ، نہ سمرقند

درویشی میں تدبّر و تفکّر کا کیا انداز ہوتا ہے؟ وہ اس غزل سے معلوم ہوگا :

یہ کون غزل خواں ہے ، پرسوز و نشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز
اے حلقۂ درویشاں ، وہ مردِ خدا کیسا
ہو جس کے گریباں میں ہنگامۂ رستاخیز

درویش کو خلوت گزینی اور تنہائی میں جو کچھ حاصل ہوتا ہے اور جن احوال و مقامات سے وہ گزرتا ہے ، اس کا بیان اقبال یوں کرتے ہیں :

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں
نہ تو زمیں کے لیے ہے ، نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے ، تو نہیں جہاں کے لیے
مرے گلو میں ہے اک نغمہ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھّا ہے لامکاں کے لیے

**قلندر :**

قلندری اور درویشی میں جو امتیاز اقبال نے قائم رکھا ہے اس کا مذکور ہو چکا ہے ۔ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ قلندر کا مقام

درویش سے یہ مراتب بلند تر ہے :

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن

---

بہت مدت کے نخچیروں کا انداز نگہ بدلا
کہ میں نے فاش کر ڈالا طریقہ شاہبازی کا
قلندر جز دو حرف لا الٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا
فقیہ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

---

کسے نہیں ہے تمنائے سروری، لیکن
خودی کی موت ہو جس میں وہ سروری کیا ہے
خوش آ گئی ہے جہاں کو قلندری میری[1]
وگرنہ شعر مرا کیا ہے، شاعری کیا ہے

"ضرب کلیم" میں نظم "قلندر کی پہچان" ان تمام تصورات کی توضیح کرتی ہے جو اس علامت سے وابستہ ہیں :

## قلندر کی پہچان

کہتا ہے زمانے سے یہ درویش جوانمرد
جاتا ہے جدھر بندۂ حق 'تو بھی اُدھر جا
ہنگامے ہیں میرے تری طاقت سے زیادہ
بچتا ہوا بنگاہِ قلندر سے گزر جا

---

۱- حافظ کے ایک مصرعے کا فیضان ہے کہ اقبال کو یہ شعر نصیب ہوا ہے :

بیا بمجلس اقبال و یک دو ساغر کش
اگرچہ سر نتراشد، قلندری داند

اور حافظ کہتا ہے :

ہزار نکتۂ باریک تر ز مو اینجاست
نہ ہر کہ سر بتراشد، قلندری داند

میں کشتی و ملاّح کا محتاج نہ ہوں گا
چڑھتا ہوا دریا ہے اگر تُو تو اتر جا
توڑا نہیں جادو مری تکبیر نے تیرا
ہے تجھ میں مُکر جانے کی جرأت تو مُکر جا
مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر!
ایام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر!

**مومن، مردِ مسلمان، انسانِ کامل:**

مولانا ابوالکلام آزاد نے بعض احادیثِ نبوی کی تشریح کرتے ہوئے ایمان کے تین درجوں کی جو تشریح و توضیح کی ہے وہ نہایت دلچسپ اور بصیرت افروز ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''جو تین درجے ایمان کے بتائے گئے ہیں وہ یہ ہیں:
تم میں سے جب کوئی شخص برائی سے روکے تو چاہیے کہ اپنے ہاتھ سے کام لے کر اسے دور کر دے۔ اگر اس کی طاقت نہ پائے تو زبان سے اور اگر اس کی بھی طاقت نہ پائے تو دل سے، اور یہ آخری درجہ ایمان کی بڑی ہی کمزوری کا درجہ ہے۔''

''نبی صلعم کے حواری نبی صلعم کی سنّت کو قائم رکھتے ہیں اور ٹھیک ٹھیک اس کی پیروی کرتے ہیں۔ یعنی شریعتِ الٰہی کو جس حال اور جس شکل میں نبی کریم صلعم چھوڑ گئے ہیں اسے بعینہ محفوظ رکھتے ہیں اور اس میں ذرا بھی فرق نہیں آنے دیتے۔ لیکن اس کے بعد بدعات اور فِتن کا دور آتا ہے اور ایسے لوگ پیدا ہونے لگتے ہیں جو اسوۂ نبوّت سے منحرف ہو جاتے ہیں۔ ان کا فعل ان کے دعوے کے خلاف ہوتا ہے اور ان کے کام ایسے ہوتے ہیں جن کا شریعت نے حکم نہیں دیا۔ سو ایسے لوگوں کے خلاف جس کسی نے قیامِ حق و سنّت کی راہ میں اپنے ہاتھ سے کام لیا وہ مومن ہے اور جو ایسا نہ کر سکا اور زبان سے کام لیا وہ بھی مومن ہے۔ جس سے جہادِ لسانی بھی نہ ہو سکا، صرف دل کے اعتقاد اور نیّت کے ثبات کو ان کے کام میں لایا وہ بھی مومن ہے لیکن اس آخری درجے کے بعد ایمان کا کوئی

درجہ نہیں ، حتیٰ کہ رائی برابر بھی ایمان نہیں ہو سکتا ۔ تو اس حدیث میں بھی وہی تین درجے ہیں : پہلا درجہ اصحابِ عزیمت کا ، دوسرا اصحابِ رخصت کا اور تیسرا ضعفائے طریق کا ، اور اس آخری درجے پر ایمان کی سرحد ختم ہو جاتی ہے . . . ہر میدانِ علم و عمل میں ایک درجہ عزیمت کا ، ایک رخصت کا اور ایک ضعف و انحطاط کا ہوتا ہے ۔ البتہ اس تقسیم کا سب سے بڑا میدانِ عمل مقامِ دعوت و تبلیغِ حق ہے اور قیامِ امر بالمعروف اور نہی عن المنکر . . . ہر عہد میں اللہ تعالیٰ کسی ایک بندے یا چند بندوں کو مقامِ عزیمت سے فتح یاب ہونے کی توفیق دیتا ہے اور وہ اپنے دور کے خزائنِ فیضان و برکات کا صاحبِ مفاتیح ہوتا ہے ۔"[۱]

یہ جو مقامِ دعوت و عزیمت ہے وہی مومن کو اور مردِ مسلمان کو حاصل ہوتا ہے ۔ وہ نہ صرف پرانی فرسودہ دنیا کی مذمت کرتا ہے بلکہ نئی دنیاؤں کی تعمیر بھی کرتا ہے ۔ اس سلسلے میں جو مصیبتیں برداشت کرنا پڑتی ہیں وہ ان کو بخندہ پیشانی برداشت کرتا ہے ۔ مراد یہ ہے کہ اقبال جب مومن کہتے ہیں تو ایمان کا سب سے بلند درجہ ان کے پیشِ نظر ہوتا ہے یعنی مقامِ دعوت و عزیمت ۔ اور یہ مقام ان ہی کو حاصل ہوتا ہے جنھیں رسولِ پاکؐ کی ذات سے بے پناہ عقیدت ہوتی ہے ، کیونکہ اس کے بغیر تسخیرِ کائنات کا فریضہ ادا کرنے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا ۔ تو مومن اور مسلمان وہ انسانِ کامل ہے جو ایمان کے افضل ترین مقام پر فائز ہے ، صاحبِ علم و عمل ہے ، وارثِ ذکر و فکر ہے ۔ اس کی بصیرت کی بنا رسولِ پاکؐ کا اسوۂ حسنہ ہے اور اس کی فراست کی بنیاد رسولِ پاکؐ ہی کے اعمال و افکار و احادیث پر استوار ہے ۔ مردِ مومن اور مردِ مسلمان کا جو رشتہ رسولِ پاکؐ سے ہے اس کو ملحوظ رکھ کر اقبال جب انسان کے لیے ان علامتوں کا ذکر کرتے ہیں تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے عقیدت میں ان کے الفاظ سرشار ہیں ۔ دراصل مومن اور مسلمان کی تعریف و توصیف کرتے وقت ان کے سامنے وہ معیارِ انسانیت ہوتا ہے جسے تاریخ اور

---

۱۔ تذکرہ : ابوالکلام آزاد ، کتاب محل ، لاہور ۔

عقیدت "سیّد مکی" المدنی العربی" کے نام سے یاد کرتی ہے :

ہوں آتش نمرود کے شعلوں میں بھی خاموش
میں بندۂ مومن ہوں ، نہیں دانۂ اسپند
پُرسوز و نظرباز و نکوبین و کم آزار
آزاد و گرفتار و تہی کیسہ و خرسند

---

بجلی ہوں ، نظر کوہ و بیاباں پہ ہے میری
میرے لیے شایاں خس و خاشاک نہیں ہے
عالم ہے فقط مومنِ جانباز کی میراث
مومن نہیں جو ، صاحبِ لولاک نہیں ہے

---

کافر ہے تو شمشیر پہ کرتا ہے بھروسا
مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی
کافر ہے تو ہے تابعِ تقدیر مسلماں
مومن ہے تو وہ آپ ہے تقدیرِ الٰہی

---

کل ساحلِ دریا پہ کہا مجھ سے خضر نے
تو ڈھونڈھ رہا ہے سمِ افرنگ کا تریاق
اِک نکتہ مرے پاس ہے شمشیر کی مانند
بُرّندہ و صیقل زدہ و روشن و برّاق
کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم وہ
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

---

ہو حلقۂ یاراں تو بریشم کی طرح نرم
رزمِ حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن
افلاک سے ہے اس کی حریفانہ کشاکش
خاکی ہے مگر خاک سے آزاد ہے مومن

جچتے نہیں کنجشک و حمام اس کی نظر میں
جبریل و سرافیل کا صیّاد ہے مومن
کہتے ہیں فرشتے کہ دلآویز ہے مومن
حوروں کو شکایت ہے کم آمیز ہے مومن

---

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان نئی آن
گفتار میں ، کردار میں اللہ کی برہان
قہّاری و غفّاری و قدّوسی و جبروت
یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان
ہمسایۂ جبریلِ امیں بندۂ خاکی
ہے اس کا نشیمن ، نہ بخارا نہ بدخشان
یہ راز کسی کو نہیں معلوم کہ مومن
قاری نظر آتا ہے ، حقیقت میں ہے قرآن
قدرت کے مقاصد کا عیار اس کے ارادے
دنیا میں بھی میزان ، قیامت میں بھی میزان
جس سے جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان
فطرت کا سرودِ ازلی اس کے شب و روز
آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمان
بنتے ہیں مری کارگہِ فکر میں انجم
لے اپنے مقدّر کے ستارے کو تو پہچان

**عشق ، دید ، نظر :**

اقبال نے عشق کے تصوّر کا پیراہنِ حریر اتنے رنگارنگ تاروں سے تیار کیا ہے کہ اس کلمے کی کوئی اصطلاحی یا جامع و مانع تعریف کرنا ناممکن ہے ۔ یوں جس طرح شعر کے متعلق تعریفات کا ایک انبار لگا ہوا ہے ، اقبال کے اس تصوّرِ عشق کے متعلق بھی تعریفوں ، تشبیہوں اور توضیحوں کی اتنی فراوانی ہے کہ خواب واقعی کثرتِ تعبیر کی وجہ سے پریشان نظر آتا ہے ۔ پھر مزے کی بات

یہ ہے کہ نقّاد ، مفسّر اور شارح کبھی عشق کی ایک تعریف کرتے ہیں ، کبھی دوسری ، اور ایسا بھی ہوتا ہے کہ دونوں تعریفیں ایک دوسرے کی ضد ہوتی ہیں ۔ یوسف حسین خاں کا خیال ہے کہ عشق تخلیقی استعداد کے نقطۂ عروج کا نام ہے اور یہ بات اُنھوں نے یوں بھی کہی ہے کہ جو صلاحیتیں انسان میں بالقوت موجود ہوتی ہیں ان کا بالفعل موجود ہونا عشق کہلاتا ہے ۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ عشق اس جوہرِ حیات کا نام ہے جو انسان کی فطرت میں مخفی و مستور ہوتا ہے اور جو ذوق و طلب اور سوز و ساز سے متّصف ہو کر حقیقتِ مطلقہ کی جستجو کرنا چاہتا ہے ۔ معرفت ، وجدان اور کشف و الہام کے ذریعے تحصیلِ علم کو بھی عشق کہا گیا ہے ۔ مختصر یہ کہ اس سلسلے میں اتنی باتیں کہی گئی ہیں کہ ان سب کا استقصا دشوار بھی ہے اور بے ثمر بھی ۔ پھر قیامت یہ ہے کہ عشق ایک فلسفیانہ اور متصوّفانہ اصطلاح بھی ہے ۔ اس کے مابعد الطبیعیاتی پہلو بھی ہیں ، نظریاتی صورتیں بھی ہیں ، تاثراتی چہرے بھی ہیں ۔ اس ہزار عشوہ کیفیت کی تعریف ظاہر ہے کہ دشوار اور سخت دشوار ہوگی ۔ ان باتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اور اس امر کو خاص طور پر مدِ نظر رکھتے ہوئے کہ اقبال نے عشق کو گوناگوں معانی میں استعمال کیا ہے ، کوشش کی جائے گی کہ اس کلمے کی تشریح و توضیح کر دی جائے اور تعریف سے قصداً گریز کیا جائے ۔

غنائی شاعری کے عشق سے لے کر متصوّفانہ اور مابعد الطبیعیاتی عشق تک فکر کے جو مرحلے آتے ہیں ان کا تمام و کمال استقصا تو ناممکن ہے لیکن کچھ گرہیں کھولنی لازم ہیں تاکہ اس تصور کے نمایاں اور امتیازی پہلو واضح اور روشن ہو جائیں ۔

فارسی اور اُردو کی غنائی شاعری پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ عشق وہی ہے جس کی بنیاد کششِ جنسی پر ہے ۔ اس کی ادنیٰ ترین صورت یہ ہے کہ فطرتِ انسان کی جسمانی قوتوں کو محض بقائے نوع کے لیے استعمال کرے اور انسان جنسِ مقابل کی طرف محض اس لیے متوجہ ہو کہ مقابل جنسوں کے اتصال سے نوعی زندگی کا استمرار لازم آتا ہے ۔ عشق کی یہ ادنیٰ صورت دراصل جنسی ہیجان ہی کا دوسرا نام ہے ۔ یہ ہیجان محض جسمی اتصال سے تسکین پاتا ہے ۔ یہ تخصیص نہیں کہ جسمی اتصال کسی خاص فرد سے نصیب ہو ۔ محض اتصال کافی ہے ۔ غنائی شاعری کی اصطلاح میں جذبۂ عشق کی اس شکل کو ہوس کہتے ہیں ۔

ارباب لغت لکھتے ہیں ''ہوس بفتحتین و سین مہملہ نوع از جنون ۔ از صراح و قاموس و در منتخب در معنی دیوانہ شدن و باصطلاح فارسیاں بمعنی آرزو ، شوق چیزی و عشق خام و ناقص ۔'' صاحب 'منتخب' لکھتے ہیں : ''بفتحتین دیوانہ شدن و عشق مفرط داشتن ۔''

معلوم ہوا کہ اصلاً اگرچہ ہوس کے معنی دیوانگی اور جنون کے ہیں لیکن ایرانیوں نے اسے شوق اور آرزو کے معنوں میں استعمال کیا کہ شوق اور آرزو بھی حد سے بڑھ جائے تو دیوانگی اور جنون کی حد تک پہنچ جاتی ہے ۔ اور اس میں کسی شبہے کی گنجائش نہیں کہ جب انسان جنسی ہیجان یا کشش سے متاثر ہوتا ہے تو جنون یا دیوانگی کی سی کیفیت پیدا ہوتی ہے ۔

صاحب ''منتخب'' کے کلمات ''عشق مفرط'' سے دھوکا نہیں کھانا چاہیے ۔ بحث اس امر سے ہو رہی ہے کہ اصطلاح میں ہوس کے کیا معنی قرار پائے ۔ اور جیسا کہ صاحب 'غیاث' نے تصریح کر دی ہے ، اصطلاحاً عشق خام و ناقص کو ہوس کہتے ہیں ۔

صاحب ''بہار عجم'' نے بات بڑی صاف کہی ہے ۔ وہ لکھتے ہیں : ''بالتحریک آرزوئے نفس ، مرادف ھوا ۔ خام ، فربہ ، لاغر از صفات اوست ۔'' مثالیں دیتے ہوئے لکھتے ہیں :

چشمم دمے ز دیدن روئے تو بس نکرد
روئے ترا کہ دید کہ بازش ھوس نکرد

---

ز وصف بدن ھائے چوں سیم خام
ھوس پختم و غم شمارم حرام[1]

پھر ہوس سے جو حالتیں وابستہ ہو گئی ہیں ان کا اندازہ اس شعر سے ہوگا :

قصیدہ کار ھوس پیشگاں بود عرفی
تو از قبیلہ عشقی ، وظیفہ ات غزل است

---

۱۔ شیفتہ کہتا ہے :
ان سے نازک کو کہاں گرمی صحبت کی ہے تاب
بس کلیجا نہ پکا اے طمع خام اپنا

ربِ لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:

محمد ذوالقرنین حیدر: +92-3123050300

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: +92- 334 0120123

روایاتِ شعری میں یہ مسلّم ہے کہ شاعر اپنے آپ کو عاشق اور رقیب کو بوالہوس یا ہوس‌کار تصوّر کرتا ہے - مراد یہ کہ رقیب کے عشق کو خام یا ناقص تصوّر کرتا ہے - یہ جو صاحبِ 'غیاث' نے کہا تھا کہ ہوس عشقِ خام یا عشقِ ناقص کو کہتے ہیں تو بڑی پتے کی بات کہی تھی کیونکہ یہ بات روشن ہو گئی تھی کہ عشق کی اصل بنیاد اور اس کا مدار ہوس یا جنسی کشش پر ہے - البتہ جنسی کشش عشق کے مقامِ بلند تک نہیں پہنچتی ، کیونکہ یہ ناقص ہوتی ہے یا خام (اس کی تشریح آگے آتی ہے) - مندرجہ ذیل شعروں پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ شعری روایت نے ہوس اور عشق میں کیا فرق ملحوظ رکھا ہے - یہ بات ملحوظِ خاطر رہنی چاہیے کہ ہوس میں ہمیشہ جنسی پہلو نمایاں رہے گا - عشق میں جنسی کشش کا عنصر تو ہوگا لیکن اس کی شکل پاکیزہ اور بلند ہوگی :

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی[1]

---

وہ قامتِ بلند نہیں در قبائے ناز
اک سروِ ناز ہے کہ بنا ہے برائے ناز

---

کیا کیا نہ آرزو کے بڑھیں دل میں حوصلے
رکھ دیں کبھی جو فرقِ ہوس پر وہ پائے ناز[2]

---

۱- یہاں اگرچہ ہوس کے مقابلے میں عشق کا لفظ نہیں استعمال کیا گیا لیکن اہلِ نظر کہہ کر اشارہ کر دیا گیا ہے کہ جو اربابِ عشق ہیں وہ اتصالِ جسمی کو غایتِ محبت نہیں تصوّر کرتے - ان کے لیے محبوبہ کا دیدار ہی کافی ہے ، اسی لیے اہلِ نظر بھی کہلاتے ہیں (اہلِ نظر کہلانے کی اور وجوہ بھی ہیں لیکن ان سے اس وقت بحث کرنے کا موقع نہیں) -

۲- یہاں اگر ہوس کا لفظ استعمال ہوا ہے تو ساتھ اتصالِ جسمانی کے اشارے تلازمے کے طور پر موجود ہیں کہ پائے ناز فرقِ ہوس پر رکھا گیا ہے اور یہ اتنا معنی خیز ٹکڑا ہے کہ جتنا غور کیا جائے اتنی ہی اس کی مستور دلالتیں زیادہ پیچیدہ ہوتی چلی جاتی ہیں -

ہم پر بھی مثلِ غیر ہیں کیوں مہربانیاں
اے بدگماں یہ خوب نہیں بدگمانیاں[1]

---

حسن اور اس پہ حسنِ ظن رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے، غیر کو آزمائے کیوں

عشق کی ایک صفتِ لازم وفا ہے، استواریِ پیمانِ محبت ہے ۔ عاشق یہ تصریح کہتا ہے کہ میری پیاس فقط ایک جگہ سے بجھے گی ۔ بوالہوس یہ تصریح کہتا ہے کہ مقصد صرف سیرابی ہے، کسی خاص چشمۂ حسن کی جستجو نہیں ۔ غالب نے عشق کو ہوس میں تبدیل ہوتے ہوئے بڑی خوب صورتی سے یوں دکھایا ہے :

وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگدل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

یہ جو ایک ہی سنگِ آستاں پر جبیں رکھنے کی صفت ہے، یہ عشق ہی سے خاص ہے[2] :

دیکھنے کا تو مزا یہ ہے، سراپا دیکھیے
دیکھ کر پاؤں ترا منہ نہ کسی کا دیکھیے

یہ جو اربابِ لغت نے لکھا تھا کہ ہوس آرزو کو بھی کہتے ہیں تو ملحوظِ خاطر رہے کہ یہ آرزو بھی جنسی کشش سے ملوث ہوتی ہے ورنہ تمنا کہلائے ۔ میر نے اس شعر میں جن آرزوؤں کا ذکر کیا ہے وہ ہوس سے متعلق ہیں، عشق سے نہیں :

وصل اس کا خدا نصیب کرے
میر! جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

---

۱۔ اس شعر میں ہوس کا ذکر نہیں مگر 'غیر' موجود ہے کہ بوالہوس ہے اور ظاہر ہے کہ بوالہوس مہربانی کا خواہاں ہے ۔ عشق مصائب برداشت کرنے کی استعداد رکھتا ہے، ہوس اس سے گریزاں ہوتی ہے ۔

۲۔ یہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے
ہزار سجدے سے دیتا ہے آدمی کو نجات

غنائی شعر میں جنسی کشش اور ہوس کے کوائف اور واردات سلیقے سے بیان کیے جائیں تو یہ معاملہ بندی اور وقوع گوئی نام پاتے ہیں ۔ وقوع گوئی یا معاملہ بندی کی صفتِ خاص یہ ہے کہ محبوبی کی ان صفات کا ذکر کیا جاتا ہے جو جنسی آرزوؤں کو بھڑکاتی ہیں اور ان واردات و کوائف کا بیان کیا جاتا ہے جن کی تہہ میں جنسی میلان کارفرما ہوتا ہے ۔ جرأت کے اشعار بیشتر محبوب کی ایسی اداؤں کی تصویرکشی کرتے ہیں جن سے جنسی کشش مربوط ہوتی ہے ۔ اور داغ تو کھلم کھلا عشق کی غایت جنس کی تسکین ہی کو قرار دیتے ہیں ۔ ان کے ہاں جب محبوبی کی ادائیں بیان ہوتی ہیں تو اس انداز سے بیان ہوتی ہیں کہ عشق کی بجائے ہوس اور متعلقہ آرزوؤں کی چنگاریاں سلگنے لگتی ہیں ۔ داغ اور جرأت کی معاملہ بندی میں فرق یہ ہے کہ جرأت محبوب سے اپنے لگاؤ کو جنسی کشش کا نتیجہ قرار دیتا ہے ۔ داغ جنسی کشش کے سوا محبوب میں اور کچھ دیکھتا ہی نہیں ۔ جرأت اگرچہ اصلاً جنسی کشش سے متاثر ہوا ہے لیکن وہ ایک محبوب تک آ کر ٹھہر گیا ہے ۔ اس کے برخلاف داغ ایک محبوب پر قانع نہیں ۔ جہاں جنسی کشش ملتی ہے وہیں داغ غزل سرائی شروع کر دیتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ داغ کے ہاں دلبری کے کئی مختلف پیکر نظر آتے ہیں ۔ جرأت کے ہاں یہ تو صاف ظاہر ہے کہ میلان کی وجہ جنسی کشش ہے لیکن جب لگاؤ اور لگاوٹ ایک خاص مقام سے آگے بڑھ گئے ہیں تو انھوں نے قریب قریب محبت اور عشق کا درجہ اختیار کر لیا ہے ۔ اب جرأت اور داغ کے اندازِ غزل سرائی کا اختلاف واضح کرنے کے لیے ان اشعار کو ملاحظہ کیجیے :

جرأت :

پڑے ہے بزم میں جس شخص پر نگاہ تری
وہ دل کو تھام کے کہتا ہے اُف پناہ تری !

---

جب وہ سنتے ہیں کہ ہمسائے میں ہیں آئے ہوئے
کیا در و بام پہ ہم پھرتے ہیں گھبرائے ہوئے

---

کل محرمِ راز اپنے سے کہتا تھا وہ یہ بات
جرأت کے یہاں رات جو مہمان گئے ہم

کیا جانیے کمبخت نے کیا ہم پہ کیا سحر
جو بات نہ تھی ماننے کی ، مان گئے ہم

---

صبح ہوتے ہی جو وہ غائب ہوا مہتاب سا
وصل کی وہ رات تھی یا ہم نے دیکھا خواب سا
لگ گئی کیسی ہوا جو ہو گیا پژمردہ آہ
ورنہ اپنا غنچۂ دل تھا ابھی شاداب سا
پڑ گئی کس چہرۂ گل رنگ پر تیری نظر
جرأت آنکھوں میں پڑا جھمکے ہے اِک خوننناب سا

---

رات کیا کیا مجھے ملال نہ تھا
خواب کا تو کہیں خیال نہ تھا
جب تلک ہم نہ جانتے تھے تجھے
جب تک ایسا ترا جمال نہ تھا

آخری شعر ایسی پُراسرار کیفیت کو بیان کرتا ہے جس کی دلالتوں کو بڑے اور جلیل المرتبت شاعروں نے قلم بند کرنا چاہا ہے۔ وہ کیفیت یہ ہے کہ عورت میں جو جنسی کشش سو رہی ہوتی ہے وہ اپنی پوری رعنائی اور نزاکت میں اس وقت جلوہ گر ہوتی ہے جب کوئی اس سے اظہار عشق کر چکتا ہے۔ وہ جنسی رموز سے آگاہ ہو یا نہ ہو ، صرف یہی شعور کہ کوئی اسے چاہتا ہے اس کی آنکھوں میں ایک خاص قسم کی پُراسرار چمک ، پُتلیوں میں ایک سیماب صفت گردش اور ابروؤں میں ایک کھنچاؤ پیدا کر دیتا ہے جس کے احوال و مقامات دیدنی ہوتے ہیں۔ چاہے جانے کے شعور کی یہ کیفیت کبھی ایک دزدیدہ تبسّم کا روپ بھی دھارتی ہے جس کے پیچ و خم کو بیان کرنا معمولی فن کار کا کام نہیں۔ مختصر یہ کہ ایسی عورت کی ہر حرکت اور ہر ادا ، پاؤں پر حنا کی لکیر سے لے کر آنکھ میں سرمے کی تحریر تک ، اتنی خوب صورت اور پُراسرار ہو جاتی ہے کہ بعض اوقات وہ خود اپنے آپ کو آئینے میں دیکھ کر شرما جاتی ہے۔ حسرت نے اس کیفیت کو اُردو میں بڑی خوبی سے منتقل کیا ہے۔ ان اشعار کی تدریج پر

غور کیجیے گا :

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنّا کر دیا

---

انھیں خود ناز ہے اب اپنی صورت پر کہ برسوں سے
پرستش کر رہا ہے حسرتِ رنگیں بیاں میری

---

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

فراق نے بھی اپنی رباعیات میں اس قسم کی تصویریں کھینچی ہیں لیکن جس شائستگی اور سلیقے سے جرأت اور حسرت نے بات کی ہے وہ فراق کے کلام میں موجود نہیں ۔ ایک اور شعر یاد آ گیا ہے :

دل دے کے دلبری کے طریقے سکھا دیے
ہم کو دعائیں دو ، تمھیں دلبر بنا دیا

داغ کہتا ہے :

الٰہی عاشقی میں ہم بڑی تقدیر والے ہیں
سنے ہیں خوش گلو کیا کیا ، ملے ہیں خوبرو کیا کیا

---

شکایت دوست کر سکتے ہیں تیری ؟ کر نہیں سکتے
کہیں ایسا بھی ہو سکتا ہے ؟ ایسا ہو نہیں سکتا
شبِ وصل اس بتِ نامہرباں نے مہرباں ہو کر
کیا احسان ایسا جس کا بدلا ہو نہیں سکتا

---

بات میری کبھی سنی ہی نہیں
جانتے وہ بُری بھلی ہی نہیں

---

نگاہ پھیر کے عذرِ وصال کرتے ہیں
وہ ہم کو اُلٹی چھری سے حلال کرتے ہیں

---

گلے شکوے کہاں تک ہوں گے ، آدھی رات تو گزری
پریشاں تم بھی ہوتے ہو ، پریشاں ہم بھی ہوتے ہیں
زمانہ دوستی پر اُن حسینوں کی نہ اِترائے
یہ عالم دوست اکثر دشمنِ عالم بھی ہوتے ہیں[1]

عشق کی یہ کیفیت جہاں صرف جنسی کشش یا جنسی آرزوئیں کلام کا مدار یا محور ہوتی ہیں ، اقبال کے ہاں بالکل نہیں پائی جاتی ۔ محبوبی کی صفات کا بیان ان کے ہاں ایک ایسی سطح سے ملتا ہے جو عام شعرا کی سطح سے بالکل مختلف ہے ۔ اپنے تصورِ عشق کی توضیح کرتے ہوئے وہ ایک جگہ کہتے ہیں :

اگر نہ بوالہوسی ، با تو نکتۂ گویم
کہ عشق پختہ تر از نالہ ہائے بے اثرست

کہیں کہیں اقبال کی غزلوں میں ، خاص طور پر فارسی غزلوں میں ، عشق کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جس میں کہیں دور جنسی کشش کے اشارے سے پر افشاں معلوم ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

حسرتِ جلوۂ آں ماہِ تمامے دارم
دست بر سینہ ، نظر بر لبِ بامے دارم

---

۱۔ محبوب کی شوخی کے سلسلے میں داغ نے بہت اچھے شعر کہے ہیں لیکن غالباً اس شعر کا جواب نہیں (معلوم نہیں کس کا ہے) :
لگایا آئنہ یہ کہہ کے اس نے روزنِ در میں
کہ اپنا منہ تو دیکھیں میری صورت دیکھنے والے
اب ذکر آ ہی گیا ہے تو محبوب کی بے پردگی کے متعلق ایک اور غیر معروف شاعر کا نہایت شوخ شعر بھی سن لیجیے :
وہ بے پردہ ہوں صوفی اور نہ دیکھے تو انھیں توبہ
ارے جھوٹے ، چل اپنا کام کر ، دیکھا نہیں جاتا
اسی غزل کا شعر ہے :
وہ اچھے ہیں تو اچھے ہیں ، برے ہیں وہ تو اچھے ہیں
محبت میں کبھی عیب و ہنر دیکھا نہیں جاتا

حلقہ بستند سرِ تربتِ من نوحہ گراں
دلبراں ، زہرہ وشاں ، گلبدناں ، سیم براں

معاملہ بندی اور وقوع گوئی میں ان کی شوخی اس مقام سے آگے نہیں کبھی بڑھتی :

بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی
تمھارے پیامی نے سب راز کھولا
خطا اس میں بندے کی سرکار کیا تھی
تامّل تو تھا ان کو آنے میں قاصد
مگر یہ بتا طرزِ انکار کیا تھی

---

میں نے اے اقبال یورپ میں اسے ڈھونڈھا عبث
بات جو ہندوستاں کے ماہ سیماؤں میں تھی

عشق کی جنسی صورت اور کیفیت کی مذمّت کم و بیش ہر بڑے شاعر نے کی ہے ، یعنی اُس عشق کی جس کا دوسرا نام ہوس ہے ۔ لیکن یوسف علی خاں ناظم نے اس سلسلے میں جو دادِ نکتہ سنجی دی ہے اس کا ذکر نہ کرنا ظلم ہے ۔ ایسا بھی ہوتا ہے اور اکثر ہوتا ہے کہ اہلِ ہوس اپنی جنسی تمناؤں کو آرزو اور عشق کے روپ میں پیش کرتے ہیں اور دوسروں کو فریب دینا چاہتے ہیں ۔ ناظم نے ان کے دل کے چور یوں پکڑے ہیں :

میں نے کہا کہ دعویٰ اُلفت مگر غلط
کہنے لگے کہ ہاں غلط اور کس قدر غلط

بوس و کنار کے لیے یہ سب فریب ہیں
اظہارِ پاک بازی و ذوقِ نظر غلط

سوزِ جگر سے ہونٹ پہ تبخالہ افترا
شورِ فغاں سے جنبشِ دیوار و در غلط

آ جائے کوئی دم میں تو کیا کچھ نہ کیجیے
عشقِ مجاز و چشمِ حقیقت مگر غلط

مٹھی میں کیا دھری تھی جو چپکے سے سونپ دی
جانِ عزیز پیش کشِ نامہ بر غلط
یہ کچھ سنا جواب میں ، ناظم ستم کیا
یہ کیوں کہا کہ دعوئ الفت مگر غلط

اکبر الہ آبادی نے اُس عشق کو جو درحقیقت ہوس ہوتا ہے ، اکثر بڑے سلیقے اور خوب صورتی سے طعن و تعریض کا ہدف بنایا ہے ، مثلاً :

حور مس کو ، بتِ کمسن کو پری کہتے ہیں
شیخ خوش ہوں کہ خفا ، ہم تو کھری کہتے ہیں
حسن کے باب میں اکبر کی سند ٹھیک نہیں
وہ تو ہر اِک بتِ کمسن کو پری کہتے ہیں

---

کیا بلائے جاں جوانی میں طبیعت ہو گئی
جس حسیں سے مل گئیں آنکھیں ، محبت ہو گئی

جنسی کشش اور جنسی آرزو سے گزر جائیے تو عشق کا وہ مرحلہ سامنے آتا ہے جہاں اتصالِ جسمی کی تمنّا ایک کسک کی طرح دل میں مخفی و مستور تو رہتی ہے مگر یہ جذبہ اتنا مہذّب اور اتنا مجاہٹی ہو جاتا ہے کہ چاہنے والا دردِ جدائی کو بھی حاصلِ زیست تصور کرتا ہے ۔ یہ وہ مقام ہے جہاں دل کی لگن کی یہ کیفیت ہوتی ہے کہ انسان اپنے مفاد پر محبوبہ کے مفاد کو ترجیح دیتا ہے تا اینکہ پروانوں کی طرح عشق میں رقیب کی شرکت بھی گوارا کرتا ہے ۔ خود اقبال کہتے ہیں :

محبت چوں تمام افتد رقابت از میاں خیزد
بطوفِ شعلۂ پروانہ با پروانہ می سازد

جیسا کہ پہلے تصریح کی جا چکی ہے ، عشق کی اس کیفیت میں جسمی اتصال کی تمنّا کا شائبہ یا لوث ، جو کچھ بھی کہہ لیجیے ، ضرور موجود ہوتا ہے ، لیکن اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ اُسے بھی محبوب کی منشا کا تابع رکھا جاتا ہے ۔ عشق کی اس کیفیت میں انسان ایثار و شفقت ، محرومی و مجبوری ، ذوق و شوق ، درد و آرزو اور طلب و جستجو کی جن منزلوں سے گزرتا ہے ، وہ بہت

پُراسرار اور دل فریب ہوتی ہیں - یہی وہ عشق ہے جسے شعرِ غنائی میں سب سے قوی محرک کی حیثیت حاصل ہے - اس عشق کی تشریح ، توضیح اور تعبیر گوناگوں طریقوں سے کی گئی ہے - نفسیات داں تو یہ کہتے ہیں کہ بچہ نہایت کم عمری میں کچھ جنسی عوامل سے متاثر ہونے لگتا ہے - ساتھ ہی شروع ہی سے اس کے ذہن میں ماں ، خالہ ، پھوپھی ، بہن یا ایسی عورت کی ایک تصویر موجود ہوتی ہے جو اسے پالتی ہے اور نشو و نما کے مختلف مراحل طے کرنے میں مدد دیتی ہے - یہ ایک عمومی سی تصویر ہوتی ہے اور اس میں کم و بیش ان عورتوں کے خط و خال کے نقوش بھی گھل مل جاتے ہیں جن سے کم عمری کے زمانے میں بچہ متاثر ہوتا ہے - اگر بلوغت تک پہنچنے سے پہلے کوئی ناکامیاب اور ناتمام معاشقے کی صورت پیدا ہو یا کوئی عورت خاص طور پر بچے کے لیے جنسی کشش کا موجب بن جائے تو اگرچہ وہ عورت بچے کی زندگی کے دائرے سے باہر چلی جاتی ہے ، پھر بھی اس کے حسن و جمال کے نقوش اس تصویر میں گھل مل جاتے ہیں جو بچے کے ذہن پر مرتسم ہوتی ہے - یوں کہنا چاہیے کہ کم و بیش ہر بچہ آئینہ خیال میں ایک عکس لیے پھرتا ہے اور دنیائے خارجی میں اسے متشکل دیکھنے کی آرزو آدمی کو بے تاب و بے قرار رکھتی ہے - اور جب کہیں کوئی ایسی صورت نظر آتی ہے جو تصویرِ خیالی سے مشابہ ہوتی ہے تو دل خود بخود اس کی طرف کھنچتا ہے اور عشق بہ نگاہِ اولیں کی صورت پیدا ہوتی ہے - بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ حسن کی جو تصویر ذہن میں تھی اس کا عکس یا اس کی مثال دنیائے خارج میں نہیں ملتی - میر کی زندگی اس کی بہترین مثال ہے - شواہد سے ثابت ہے کہ نہایت کم عمری میں اُنھوں نے دل کے روپ نگر میں ایک تصویر ایسی دیکھی جس کی مثال پھر کبھی نظر نہ آئی - اس تصویر کے خط و خال بھی ذہن میں مدھم سے نقوش بن گئے لیکن جو لگن اس تصویر کی یاد سے وابستہ تھی وہ اسی طرح قائم رہی - کچھ عرصہ میر کو چاند میں ایک دل ربا تصویر نظر آتی رہی - یہ شکل بھی اُسی تصویرِ خیالی کا روپ تھی (یوں بھی چاند کو دیوانگی سے تعلق ہے اور مختلف افراد اور مختلف اقوام کے عقاید اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں - انگریزی میں دیوانگی کو lunacy کہتے ہیں اور جو چیزیں چاند سے منسوب ہوں ان کو lunar - مادہ دونوں کا ایک ہے - چاند کے گھٹنے بڑھنے سے مد و جذر کا تعلق اور اس کے علاوہ

اور بھی کئی باتیں قابلِ غور ہیں جن کا تفصیل سے ذکر کرنے کا یہ موقع نہیں ہے) - میر نے آخر اس لگن کو شعرگوئی کے قالب میں ڈھال لیا اور یوں اس جذبے کا ترفّع (sublimation) ہو گیا جو انہیں مضطرب و بے قرار رکھتا تھا - لیکن اس کے باوجود اس پیکرِ خیال ، اس تمثالِ تمنا کی جستجو کی کسک دل سے نہیں گئی - اور جہاں بھی انھوں نے اس تصویر کا کوئی نقش دیکھا یا جہاں بھی کسی کو دیکھ کر ان کو یوں محسوس ہوا گویا راکھ میں سے شعلوں کی زبان پھر گویا ہو گئی ہے ، وہ بے تابانہ پکار اُٹھے :

ہم فقیروں سے بے رخی کیسی
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

یہ جو میر کے کلام میں بہ ظاہر تضاد نظر آتا ہے کہ ایک طرف وہ کہتے ہیں :

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اس کی دیوار کا سر سے مرے سایہ نہ گیا

اور دوسری طرف یہ ارشاد ہوتا ہے کہ :

دل سے شوقِ رخِ نکو نہ گیا
تاکنا جھانکنا کبھو نہ گیا

اس کی یہی توجیہ ہے - صرف میر کے ہاں ہی نہیں ، بعض دوسرے شعرا کے ہاں بھی اس قسم کے اشعار ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ محبوب کو دیکھ کر کوئی بھولی ہوئی چیز یاد آ گئی ہے ، کوئی دیکھی ہوئی صورت پھر دکھائی دی ہے - معلوم نہیں کس کا شعر ہے (یہ بھی معلوم نہیں کہ اس کی یہی صورت درست ہے یا نہیں) :

گر مناسب ہو تو دے مجھ کو کوئی اپنا سراغ
تجھ کو پہلے کہیں دیکھا تھا مگر یاد نہیں

تصوف کے حیرت خانے میں اس قسم کے مضامین بہت خوب صورتی سے قلم بند ہوئے ہیں - وہاں ''قالوا بلیٰ'' اور ''الست بربکم'' سے لے کر :

بشنو از نے چوں حکایت می کند
وز جدائی ها شکایت می کند

سینہ خواہم شرحہ شرحہ از فراق
تا بگویم شرحِ دردِ اشتیاق

تک تمام مراحل و منازل کا نہایت پُراسرار اور دل پذیر بیان ملتا ہے ۔
یہ جو تصویرِ خیالی انسان کے ذہن پر گویا مرتسم ہوتی ہے اس کے ساتھ جب تقدّس اور احترام کے جذبات مل جاتے ہیں تو حسن کی تصویرکشی عملاً ناممکن ہو جاتی ہے اور مقامِ گفتگو یہ ہوتا ہے کہ :

برقعے کو اُٹھا چہرے سے وہ بت اگر آوے ۔
اللہ کی قدرت کا تماشا نظر آوے

یہاں یہ بھی ضروری نہیں کہ انسان جسے چاہتا ہے وہ حسین ہو بلکہ فن کار خود اس پیکرِ جسمی کو ، جس میں اسے پیکرِ خیالی کی جھلک دکھائی دیتی ہے ، تمام عیوب سے مبّرا دیکھتا ہے ۔ اسے اس پیکر میں ، جو اس کی آرزوؤں اور تمناؤں کی تجسیم ہے ، سوائے حسن کے اور کچھ نظر نہیں آتا ۔ کوئی کمی ہو بھی تو وہ دکھائی نہیں دیتی ۔ حسرت کہتا ہے :

نہیں عیب کچھ ان میں ، اور ہو بھی حسرت
تو ہم لوگ ہیں صرف آگاہِ خوبی

وہ فن کار بہت متوازن طبیعت رکھتا ہے اور انسان کی فطرت کے تمام رموز سے آگاہ ہے جو اس بات پر مطلع ہو جائے کہ اس کے ذہن میں ایک تصویرِ خیالی ہے ، اور وہ خارج میں تمام پیکر ہائے جمال کو اسی تصویر کے پیمانے سے ناپتا ہے ۔ غالب نے اس سلسلے میں نہایت اچھا شعر کہا ہے :

تمثالِ جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئینۂ خیال کو دیکھا کرے کوئی

یہ سوال بالکل خارج از بحث ہے (کم از کم راقم‌السطور کی نظر میں) کہ آیا اقبال واقعی عشق کی اُس کیفیتِ خاص سے متاثر ہوئے تھے کہ نہیں جس کے احوال و مقامات کا ذکر اوپر کے اشعار میں آیا ۔ اقبال کے اشعار اس بات کی قطعی شہادت مہیا کرتے ہیں کہ وہ اس کیفیتِ عشق کے تمام رموز و اسرار سے آگاہ ہیں اور یہ مسلّم ہے کہ اُنھوں نے محض رسماً قافیہ پیمائی کبھی نہیں کی ۔ مندرجہ ذیل اشعار سے اندازہ ہوگا کہ اقبال کا دل کن کیفیات سے متاثر ہوا ہے اور وہ کن منازل و مراحل سے گزرے ہیں ۔ ان اشعار میں ایک خاص کیفیت

ہے جس کا تجزیہ اگر ناممکن نہیں تو نہایت دشوار ضرور ہے ۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ کیفیت ان تمام اسرار و رموز سے کامل آگاہی کا اثبات کرتی ہے جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ۔ یہ آگاہی اور یہ شعور جذبے میں اس طرح رچا بسا ہوا ہے جس طرح پھولوں میں خوشبو ۔ پھر وہ توازن اور اعتدال بھی صاف نظر آتا ہے جو اقبال کی طبیعت کا خاصہ ہے ۔ جذبے کی آنچ سے جتنے شعلے اٹھے ہیں انہیں بلند ہونے سے روک دیا گیا ہے ۔ تاثر سے رنگ کی جتنی لہریں نکلی ہیں ان کی شوخی کو ارادۃً کم کر دیا گیا ہے ۔ اس اعتدال سے ، جسے اصطلاح میں Understatement[1] کہتے ہیں ، پڑھنے والے کے دل پر تاثر کم نہیں ہوتا بلکہ اور بھی شدید ہوتا ہے :

می تراشد فکرِ ما ہردم خداوندے دگر
رست از یک بند تا اُفتاد در بندے دگر
بر سرِ بام آ ، نقاب از چہرہ بیباکانہ کش
نیست در کوے تو چوں من آرزومندے دگر[2]

---

۱۔ Understatement کا ترجمہ کرنا مشکل ہے ۔ شاید تشریح سے بات بنے ۔ (کم‌گوئی قریب تر ترکیب تھی لیکن اس سے ایسے افکار و تصورات وابستہ ہیں جن سے تسامح پیدا ہو سکتا ہے) ۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ ادبیات میں یہ تحریر کا وہ اسلوبِ خاص ہے جس میں کسی جذبے کی کیفیت کو اس طرح بیان کیا جائے کہ الفاظ اور کلمات تاثر کی شدت کی طرف اشارہ کریں ، اگرچہ بظاہر ان سے تاثر کی شدت کا شعور متبادر نہ ہوتا ہو ۔ Understatement میں خیال افروزی یا Suggestion ایک بڑا اہم عنصر ہوتا ہے اور درحقیقت الفاظ و کلماتِ مستعملہ کے خیال افروز پہلوؤں اور مستور دلالتوں ہی سے کام لے کر فن‌کار بہت زیادہ نہ کہنے کے باوجود بھی سب کچھ کہہ دیتا ہے ۔ تاہم اس صفتِ خاص کا 'اختصار' سے تشابہ نہ ہونا چاہیے ۔ ہو سکتا ہے کہ اسلوب میں اختصار ہو اور Understatement یعنی کم‌گوئی اور کم بیانی نہ ہو ۔ متن سے اس کی توضیح ہوگی ۔

۲۔ یہ شعر اگرچہ بظاہر فارسی غزل‌گوئی کا روایتی سا شعر معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے ۔ ''نقاب از چہرہ بیباکانہ کش'' کا ٹکڑا روایت سے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بسکہ غیرت می برم از دیدۂ بینائے خویش
از نگہ بافم بہ رخسارِ تو روبندے دگر[1]

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

بنیادی انحراف کا سراغ دیتا ہے۔ اس ترغیب کی توجیہ یہ کی گئی ہے کہ آرزو جتنی شدید اور رفیع ہوگی اتنا ہی آرزومند کو چہرۂ محبوب کو بے نقاب دیکھنے کا حق زیادہ ہوگا۔ صرف یہی نہیں، یہ اشارہ بھی ملحوظ ہے کہ ہم موسیٰ کی طرح شعری روایت کے وہ عاشق نہیں جو بے نقابی کے بعد غش کھا کر گر جائیں۔ ہم تو بے باکانہ یہ دعوت دیتے ہیں کہ آپ بے نقاب ہوں، ہم تابِ جمال لائیں گے۔ روایت میں اس شعر کی صورت یوں ہوتی ہے:

حسرت:

بام پر آنے لگے وہ، سامنا ہونے لگا
اب تو اظہارِ محبّت برملا ہونے لگا

ریاض:

اس قصد سے موسیٰ کو غش آیا ہے اُٹھا لائیں
کچھ شاہ نشیں آج تری بام کے اُٹھتے

'بر سرِ بام آمدن' کی کیفیت کے متعلق فارسی میں یہ شعر قیامت کا ہے:

بجرمِ عشقِ توام می کشند و غوغائیست
تو نیز بر سرِ بام آ کہ خوش تماشائیست

۱۔ نگاہ سے رخسار کا روبند تیار کرنا بڑی نادر اور خوب صورت بات ہے، لیکن اس سے قطع نظر، دونوں مصرعوں میں جو کچھ کہا گیا ہے، اسے غالب نے بہت دل نشیں اسلوب میں کئی بار بیان کیا ہے:

نظّارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی

---

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آ جائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

البتہ ایک اور غزل میں اقبال نے کم و بیش یہی مضمون اس طرح بیان کیا ہے کہ شعر بے نظیر ہوگیا ہے:

مرا ز دیدۂ بینا شکایتے دگر است
کہ چوں بجلوہ در آئی حجابِ من نظر است

یک نگہ ، یک خندۂ دزدیدہ ، یک تابندہ اشک
بہرِ پیمانِ محبّت نیست سوگندے دگر[۱]

عشق را نازم کہ از بے تابیٔ روزِ فراق
جانِ ما را بست با دردِ تو پیوندے دگر[۲]

تا شوی بیباک تر در نالہ اے مرغِ بہار
آتشے گیر از حریمِ سینہ ام چندے دگر

چنگ تیموری شکست آہنگِ تیموری بجاست
سر بروں می آرد از سازِ سمرقندے دگر

---

۱- اس شعر کی تعریف نہیں ہو سکتی ۔ محبت کی پاکیزگی اور اس رشتے کی نزاکت کو بیان کرنے کے لیے جن قسموں کا ذکر کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہیں : ایک اُچٹتی ہوئی نظر کہ سب کچھ کہہ جائے اور اہلِ عقل کو خبر بھی نہ ہو ، دبی دبی سی ہنسی جس کی دلالتیں اور نزاکتیں صرف چاہنے والے پر روشن ہوں اور پلکوں پر چمکتا ہوا ایک آنسو ۔ یہاں 'یک' کی تخصیص اس لیے خوب صورت ہے کہ محبوب نے اس خوف سے کہ رازِ عشق افشا نہ ہو جائے ، آنسوؤں کو روک لیا ہے اور صرف ایک آنسو پلکوں پر آ کر رہ گیا ہے ۔ "سوگند" کا کلمہ نہایت خوب صورت واقع ہوا ہے کہ اس کے پس منظر میں ایرانِ قدیم کی یہ رسم پوشیدہ ہے کہ جو شخص کسی چیز کی قسم اُٹھاتا تھا اسے 'سوگند' کھلاتے تھے ، یعنی کبریت ۔ یہی وجہ ہے کہ سوگند کے ساتھ "خوردن" کا کلمہ استعمال ہوتا ہے ۔ اس داستان کی تفصیل کے لیے دیکھیے "مزدیسنا" کلمہ 'سوکنت ونت' ۔ اس سلسلے میں فانی نے بھی قیامت کا شعر کہا ہے کہ محبوب افشائے راز سے بچنے کی کوشش میں رسوائی کا سامان خود مہیا کرتا ہے :

یوں چرائیں اُس نے آنکھیں ، سادگی تو دیکھیے
بزم میں گویا مری جانب اشارہ کر دیا

۲- یہ اقبال کا خاص مضمون ہے کہ روزِ فراق کی بیتابی ، شامِ ہجراں کی بے قراری ، جستجو کی ناکامی اور دستِ طلب کی محرومی ، حرماں کا احساس شدید کرنے کی بجائے پیمانِ محبت کو اور بھی استوار کرتی ہے ۔

ره سده در کعبه اے پیرِ حرم ! اقبال را!
هر زمان در آستیں دارد خداوندے دگر!

---

باز به سرمه تاب ده چشمِ کرشمه زاے را
ذوقِ جنوں دوچند کن شوقِ غزل سراے را۲

---

۱- تلمیح ہے اُن مشرکوں کی طرف جو نماز پڑھتے وقت آستینوں میں بت مخفی رکھتے تھے - یہی بات اقبال نے یوں صاف کی ہے :

اگرچہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکمِ اذاں لاالٰہ الا اللہ

غالب نے اس تلمیح سے عجیب کام لیا ہے - کہتا ہے :

کعبے کس منہ سے جاؤگے غالب
شرم تم کو مگر نہیں آتی

مراد یہ ہے کہ یہاں تو اُن مشرکوں کو بھی سزا دی گئی جو مسجد میں آستین میں بت لے کر جاتے تھے جبکہ تم تو بطریقِ ریا کاری دل میں ایک بت لیے خدا کے گھر جا رہے ہو - تم سے کیا سلوک ہوگا ؟

۲- اس غزل میں قافیے میں جو یائے مجہول کی صوت ہے وہ نہایت خوب صورت اور ترنم آفریں ہے اور ساتھ ہی ''را'' کا الفِ کشیدہ تقابل سے اس صوت کے آہنگ کو نمایاں بھی کرتا ہے اور اس کے ساتھ مل کر ترنم کو نغمے کی شکل بھی دیتا ہے - پہلے مصرعے کا پہلا کلمہ ''باز'' ماضی کی بہت سی داستانوں کی یاد دلاتا ہے - سرمے کو تاب دینا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ نگاہوں کی کناریوں کو سان پر لگایا جا رہا ہے - 'کرشمہ' کا کلمہ اس خیال کو تقویت دیتا ہے کہ ناز و انداز اور فریب کاری اس کلمے کے معانی میں شامل ہیں - اگرچہ اربابِ لغت یہ لکھتے ہیں کہ اس کے معنی ''اشارۂ چشم و آبرو'' ہیں لیکن اس سے جو دلالتیں وابستہ ہیں وہ ناز و انداز اور عشوہ گری کی ہیں - شاد کہتا ہے :

اس چشمِ نیم باز سے کس کو یہ تھی اُمید
جادو جگائے سرمۂ دنبالہ دار کا

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

نقشِ دگر طراز دہ ، آدمِ پختہ تر بیار
لعبتِ خاک ساختن می نہ سزد خدائے را
قصہ ٔ دل نگفتنی ست ، دردِ جگر نہفتنی ست
خلوتیان ! کجا برم لذتِ ہائے ہائے را[1]
آہِ درون تاب کو ، اشک جگر گداز کو
شیشہ بسنگ می‌زنم عقلِ گرہ کشائے را[2]

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ ٔ گزشتہ)
''کرشمہ زا'' بھی یہاں جادو جگانے ہی کے معنی میں استعمال ہوا ہے -
دوسرے مصرعے میں پہلے شوق کو غزل سرا کہنا اور پھر اسے ذوقِ جنون
بخشنا استعارے کی نہایت نادر شکل ہے - یہ اشارہ بھی ملحوظ ہے کہ ذوق
و شوق میں جنون نہ ہو تو وہ خام اور ناقص ہے -

۱- پہلے مصرعے میں اندرونی آہنگ یا ایک طرح کی ترصیع دیدنی ہے - 'قصہ ٔ دل' اور
'دردِ جگر' ہم وزن ہیں - یہی کیفیت 'نگفتنی' اور 'نہفتنی' کی ہے - 'خلوتیان'
سے وہ محرمِ راز مراد ہیں جو غم کی لذتِ پنہاں سے واقف ہیں - راقم السطور
کے خیال میں اس شعر پر غالب کے اس شعر کا فیضان صاف نظر آتا ہے :

نالہ بلب شکستہ ایم ، داغ بدل نہفتہ ایم
دولتیان ممسکیم ، زر بخزانہ کردہ ایم

۲- مراعات النظیر کی صنعت کے فن کارانہ استعمال سے قطع نظر کر لیجیے تو بھی
دوسرے مصرعے کی صوتی صورت آپ کو اپنی طرف متوجہ کر کے رہے گی -
شیشے اور سنگ کے ٹکرانے سے جو آواز پیدا ہوتی ہے اس کا تاثر 'سنگ
می‌زنم' کے ٹکڑے میں 'نون' کے استعمال سے دکھایا گیا ہے - 'م' اور 'ن'
تو گویا ایک ہی سُر ہیں اس لیے یوں کہنا چاہیے کہ ایک ہی سُر کی تکرار
ہے - اقبال نے ''ارمغانِ حجاز'' میں ''خریطہ ٔ جواہر'' میں سے ایک شعر نقل
کیا ہے ، وہ بھی کم و بیش اسی مفہوم سے مربوط ہے :

صدائے تیشہ کہ بر سنگ می زند دگر است
خبر بگیر کہ آواز تیشہ و جگر است

اور یہ شعر بھی اقبال کو بہت پسند تھا :

تہنیت گوئید مستاں را کہ سنگِ محتسب
بر دلِ ما آمد و این آفت از مینا گذشت

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بزم بہ باغ و راغ کش ، زخمہ بہ تار چنگ زن
بادہ بخور ، غزل سرائے ، بند کشا قبائے را[۱]

صبح دمید و کارواں کرد نماز و رخت بست
تو نشنیدۂ مگر زمزمۂ درائے را[۲]

نازِ شہاں نمی کشم ، زخمِ کرم نمی خورم
در نگر اے ہوس فریب ہمتّ ایں گدائے را

---

یاد ایّامے کہ خوردم بادہ ھا با چنگ و نے
جام مے در دست من ، مینائے مے در دست وے[۳]

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

اس شعر میں ایک اور کمال یہ ہے کہ بہ تسلسل اُفقِ خیال پر مختلف شعر ستاروں کی طرح اُبھرتے اور ڈوبتے ہیں ۔ مثلاً ابھی یہ شعر یاد آیا :

یا رب چہ سازد با سنگِ طفلاں
نازک دلِ من ، مینا دلِ من

اس شعر میں بھی 'س' اور 'ن' کی تکرار کا تماشا دیدنی ہے ۔

۱- پہلے مصرعے کے دوسرے ٹکڑے میں موسیقی کی صدائیں صاف پر افشاں معلوم ہوتی ہیں ۔ ''بتار چنگ زن'' کا ٹکڑا چنگ کے بولوں کی طرح بولتا ہوا معلوم ہوتا ہے ۔ دوسرے مصرعے میں 'ب' اور 'ر' کی تکرار سے قطع نظر تدریج کی رفتار دیکھیے ۔ پہلے ''بادہ بخور'' ہے جس سے بے تکلفی کی فضا پیدا ہوئی اور آواز روشن ہوئی ۔ ''غزل سرا'' سے موسیقی کی صدائیں بلند ہوئیں اور بے تکلفی بیباکی کی حد تک پہنچی ۔ ''بند کشا قبائے را'' اس تدریجی رفتار کا نقطۂ عروج ہے ۔ مخاطب کسی کو سمجھ لیجیے ، بات کی خوب صورتی میں کوئی فرق نہ پڑے گا ۔

۲- زمزمے کی میٹھی ، ہلکی ، سریلی اور دور سے آتی ہوئی آواز خود اس کلمے کے حروف میں مستور ہے ۔ اربابِ لغت لکھتے ہیں کہ 'زمزمہ' ہلکی آواز میں گانا ہے اور مغ آتش پرستی کرتے وقت جو کلمات منہ سے نکالتے ہیں ، اُنھیں بھی زمزمہ کہتے ہیں ۔

۳- پہلے اس سلسلے میں ایک رباعی نقل کی جا چکی ہے ، یعنی :

کے باشد و کے باشد و کے باشد و کے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

در کنار آئی خزانِ ما زند رنگ بہار
ور نیائی فرودیں افسردہ تر گردد ز دے[1]

بے توجانِ من چو آں سازے کہ تارش درگسست
در حضور از سینۂ من نغمہ خیزد پے بہ پے

آنچہ من در بزمِ شوق آوردہ ام دانی کہ چیست
یک چمن گل ، یک نیستاں نالہ ، یک خمخانہ مے[2]

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

اس میں 'و' ملحوظِ خاطر رہے ۔ 'ی' کی تکرار دونوں مصرعوں میں نہایت دلفریب ہے اور ہم قافیہ ٹکڑے بھی اس تکرار کو نغمے کا رنگ دیتے ہیں ، یعنی ''چنگ و نے'' ، ''جامِ مے'' ، ''مینائے مے'' اور ''دست وے'' ۔ پہلے مصرعے کے ''یاد ایامے'' میں ''ی'' کی کھنچی ہوئی آواز کچھ تو بیتے ہوئے دنوں کی دوری کی طرف اشارہ کرتی ہے اور کچھ بیتی ہوئی صحبتوں کے ان لمحاتِ نشاط کی طرف جو طویل تھے لیکن اب یاد کو گریزاں اور مختصر محسوس ہوتے ہیں ۔

۱۔ صنعتِ تضاد کے استعمال سے محبوب کے اتصال اور اس کے فراق کی تصویر کشی بڑی خوب صورت ہو گئی ہے ۔ دوسرے مصرعے میں ''افسردہ'' کا کلمہ ''فرودیں'' کی نسبت سے کہ نسبتِ تضاد ہے اور ''دے'' کی نسبت سے کہ نسبتِ توافق ہے ، بہت خوب صورت واقع ہوا ہے ۔

۲۔ یہ شعر بھی اقبال کا کارنامہ ہے ۔ گل کی کثرت کے لیے اسے ''یک چمن'' کہنا ، ''نالے'' کی تکرار اور تسلسل کی بنا پر ''یک نیستاں نالہ'' کی ترکیب استعمال کرنا اور ''مے'' کی کثرت دکھانے کے لیے ''یک خمخانہ مے'' کہنا صنعت گری کا کمال ہے ۔ دوسرے مصرعے کے تینوں ٹکڑوں کے آخر میں یا 'ل' ہے یا 'م' اس سے تناسب کا اور آہنگ کا ایک خاص رنگ پیدا ہوتا ہے کہ یہ دونوں حرف اُردو کے غنائی مزاج میں اچل سُروں کے برابر گنے جاتے ہیں ۔ ''بزمِ شوق'' کی ترکیب جن اجزا کی مرہونِ منت ہے وہ بھی دیدنی ہیں ، یعنی پھول ، شراب اور ایک کیفیت آہ و فغاں کہ :

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں

زندہ کن باز آں محبت را کہ از نیروے او
بوریاے رہ نشینے در فتد با تخت کے[1]
دوستاں خرم کہ بر منزل رسید آوارۂ
من پریشان جادہ ہاے علم و دانش کردہ طے[2]

یہ عشق جس کی کیفیات کا اُوپر ذکر ہوا ، درحقیقت ایک اور لطیف تر انسانی کیفیت کی ادنیٰ صورت ہے ۔ فلسفیوں نے اور اربابِ صوفیہ نے اس لطیف کیفیت کے متعلق بڑی نکتہ طرازیاں کی ہیں ۔ بو علی سینا کی تصانیف میں ، افلاطون کے مکالمات میں اور نفسیات و مابعدالطبیعیات کے ماہروں کی تالیفات میں عشق کی اُس شکل کا ذکر ملتا ہے جو خود اپنی قدر ہوتی ہے ۔ عشق ان معانی میں ، یعنی قدر کے معانی میں ، وہ جوش ، ولولہ یا قوت ہے جو انسان کے دل میں جاگزیں ہو کر آنی و فانی کو جاودانی بناتا ہے اور جس کی مؤثر فعّالیت سے اس دنیا کے منتشر اور مختلف اجزا میں ایک ربط قائم ہوتا ہے ۔

اس لطیف کیفیت کی اصل دریافت کرنے کے لیے اس حقیقت پر غور کرنا چاہیے کہ اگرچہ حقیقتِ مطلقہ یا حقیقتِ کبریٰ ایک ہے ، فہم سے ماورا ہے اور عقل کے دائرۂ عمل سے برتر ہے لیکن انسان میں اس حقیقت کے شیون جلوہ گر ہوتے ہیں ۔ اسی بات کو مدنظر رکھ کر بعض فلسفیوں نے کہا ہے کہ خدا نے انسان کو اپنے سانچے میں ڈھال کر اپنی صفات میں متشکل کر دیا ہے ۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے ، اور تھی ، کہ انسان مخلوق ہے اور غیر اللہ ہے اور اس میں اپنے خالق کی بہت سی صفات جھلکتی ہیں ۔ اللہ تعالیٰ میں اور مخلوق میں سب سے پُراسرار مشابہت تخلیق کی ہے ۔ یوں تو نباتات بھی عملِ تخلیق کا فریضہ ادا کرتی ہیں لیکن ان کی تخلیق محض بقاے نوع تک محدود اور منحصر رہتی ہے ۔ اس

---

۱۔ اس شعر میں محبت کے تصوّر کی معراج دیدنی ہے ۔ یہاں محبت وہ ذوقِ جستجو اور وہ آرزوے مسلسل ہے جو انسان کو نت نئی منزلوں تک پہنچاتی ہے ۔ ”بوریاے رہ نشینے“ اسلام کے لیے علامت ہے اور ”تختِ کے“ ان تمام طاقتوں کے لیے جن سے اسلام ٹکرایا تھا ۔

۲۔ علم و دانش کی بے ثمری اور اس سے پیدا شدہ حرماں کی اس سے مؤثر تصویر کشی ناممکن ہے ۔

کے برخلاف انسان کی تخلیقی قوتیں جب بر سرِ کار آتی ہیں تو پرانی دنیائیں مٹ جاتی ہیں ، دریا رخ بدل دیتے ہیں ، پہاڑ پس کر سرمہ ہو جاتے ہیں اور بطنِ گیتی سے ایسی نئی دنیائیں وجود میں آتی ہیں جن کا تصور بھی کرنا پہلے انسان کے لیے ناممکن تھا ۔ خدا اور انسان کے درمیان یہ جو صفتِ تخلیق مشترک ہے اسی کی بنا پر انسان کو تمام مخلوقات پر فضیلت حاصل ہے ۔ اقبال کے قول کے مطابق خدا اور انسان دونوں تخلیقِ پیہم سے زندہ رہتے ہیں ۔ اقبال نے خدا اور انسان کی اس صفتِ مشترک کی طرف بڑے خوب صورت انداز سے ''محاورہ مابینِ خدا و انسان'' میں بحث کی ہے ۔ خدا انسان سے مخاطب ہو کر کہتا ہے :

جہاں را ز یک آب و گل آفریدم
تو ایران و تاتار زنگ آفریدی
من از خاک پولادِ ناب آفریدم
تو شمشیر و تیر و تفنگ آفریدی
تبر آفریدی نہالِ چمن را
قفس ساختی طائرِ نغمہ زن را

انسان جواب دیتا ہے :

تو شب آفریدی ، چراغ آفریدم
سفال آفریدی ، ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی
خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

وہ قوت جس سے انسان کام لے کر سنگ سے آئینہ بناتا ہے اور زہر سے نوشینہ ، عشق کہلاتی ہے ۔ یہ وہ قوت ہے جس کا عمل وقتِ مسلسل کی بجائے دورانِ خالص میں ہوتا ہے ۔ اس قوت کو ماضی ، حال اور مستقبل کی کلیت کا شعورِ کامل ہوتا ہے ۔ یہ قوت اپنی گوناگوں صفات کی بنا پر مختلف ناموں سے تعبیر کی گئی ہے ۔ اکثر عجمی صوفیا یہ کہتے ہیں کہ انسان ، جو حقیقتِ خداوندی کا ایک جزو ہے ، اپنی اصل سے جدا ہونے کے بعد پھر اسی حقیقت سے اتصالِ دائمی چاہتا ہے ۔ اس آرزو کا نام بھی عشق ہے اور اس طریقے کا نام بھی عشق ہے

جس سے کام لے کر انسان حقیقتِ کبریٰ سے اتصال چاہتا ہے۔ اب روشن ہو گیا ہوگا کہ ذوق و شوق، طلب و جستجو، درد و حرمان اور عرفان و وجدان سب اسی کیفیتِ عشق کے نام ہیں۔ اکثر عجمی اکابر صوفیہ عشق کا کمال یہ تصور کرتے ہیں کہ وہ انسان کو ہوا و ہوس سے نجات بخشے اور اس میں یہ صلاحیت پیدا کرے کہ عقل اور علم کی بجائے عرفان و وجدان سے کام لے کر اپنی ذات کو ذاتِ خداوندی میں یوں فنا کر دے جس طرح قطرہ سمندر میں فنا ہو جاتا ہے۔ اقبال اس کے برخلاف یہ کہتے ہیں کہ عشق خودی کی ایسی تربیت، عرفان کے ایسے شعور اور ذوقِ جستجو کے ایسے نقطۂ عروج کا نام ہے جسے حاصل کرنے کے بعد انسان فنا نہیں ہوتا۔ اس کی ذات، ذاتِ الٰہی میں مل کر مٹ نہیں جاتی بلکہ اسے بقا کا مقام حاصل ہوتا ہے۔ بالفاظِ دیگر انسان عشق کے ذریعے منزل کبریا تک یوں پہنچتا ہے کہ حقیقت کا مشاہدہ کرنے کی تاب لا سکتا ہے لیکن حقیقت میں جذب نہیں ہوتا۔ اب یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ جس چیز کو اصطلاح میں عشق حقیقی کہتے ہیں وہ بھی اسی کیفیت کی ایک صورت ہے جس کا ذکر اقبال کرتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اقبال کا عشق صوفیوں کے اصطلاحی عشق سے زیادہ پیچیدہ ہے اور اس کا اطلاق زیادہ وسیع معانی پر ہوتا ہے۔ جس طرح صوفی تصوف کے احوال و مقامات اور مراحل و منازل مقرر کرتے ہیں، اقبال بھی عشق کی کیفیتوں کا ذکر کرتا ہے۔ کبھی ان کیفیتوں سے عشق کی تدریجی رفتار دکھانی مقصود ہوتی ہے، کبھی یہ کیفیتیں عشق کی مختلف صفات کا اظہار کرتی ہیں۔ سوزِ جدائی اور دردِ فراق بھی عشق کی ایک منزل یا کیفیت ہے کہ انسان حقیقتِ مطلقہ سے جدا ہو کر پھر حقیقت سے رابطہ پیدا کرنے کی کوششِ دائمی میں مصروف رہتا ہے۔ طلب و جستجو بھی اسی عشق ہی کی صفات ہیں۔ یہ عشق علمِ ظاہری کی بجائے اُس علمِ باطنی پر بھروسا کرتا ہے جس کی بنیاد تزکیۂ قلب پر ہوتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ عجمی تصوف کے اکثر علم برداروں نے تزکیۂ قلب ہی کو خود اپنی غایت سمجھ لیا ہے اور اس سلسلے میں یہ لوگ یہاں تک آگے چلے گئے ہیں کہ مظاہر شریعت سے اجتناب کرنا اور روزہ و نماز سے احتراز کرنا شیوۂ طریقت سمجھتے ہیں۔ یہ کہتے ہیں کہ عقل کسی حقیقت کا ادراک نہیں کر سکتی اور انسان محض عرفان و وجدان کے ذریعے حقائق کا صحیح ادراک کرتا ہے۔ اقبال کی نظر میں یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ بے شک عشق

علم و خرد سے زیادہ عرفان و وجدان پر اعتماد کرتا ہے ، اور یہ بھی درست ہے کہ تزکیہ قلب کے بغیر اور تصفیہ باطن کے بغیر ظواہر۔ رسوم اور وظائف شریعت عملاً بے کار ہیں لیکن شریعت میں اور طریقت میں کوئی تضاد نہیں ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ شریعت جو پابندیاں انسان پر عاید کرتی ہے انھیں بے چون و چرا تسلیم کر لینا ایمان ہے ، لیکن ان کی حقیقت اور ان کی صحت کو اپنے تہ قلب میں محسوس کرنا طریقت اور تصوف ہے ۔ بالفاظ دیگر طریقت شریعت کی ظاہری پابندیوں کے بغیر وجود ہی میں نہیں آ سکتی ۔ یہ تو سمجھ میں آتا ہے کہ ارباب صوفیہ ، جنھیں عرفان و وجدان کی نعمتیں حاصل ہیں ، جب روزہ رکھیں اور نماز ادا کریں تو ان پر جذب و مستی کی سی کیفیت طاری ہو لیکن یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ تزکیہ باطن کی یہ صورت ہو کہ دل میں اللہ بس رہا ہو لیکن اس کے احکام کی پابندی سے شعوری طور پر اجتناب کیا جائے ۔ اسی طرح عشق کی وہ کیفیت جسے عرفان یا وجدان کہتے ہیں ، (یعنی چیزوں کی کلیت کا شعور) عقل و خرد سے کبھی بیگانہ نہیں ہو سکتا ۔ ہاں یہ ضرور ہوگا کہ علم یا عقل طالب جستجو کو ایک خاص منزل تک پہنچا کر چھوڑ دے گا ، عرفان و وجدان اسے آگے لے جائے گا ۔ عقل نے حقیقت کو پارہ پارہ کر کے دیکھا تھا ، عشق اس کی کلیت کی تصویر دیکھے گا ۔

مولانا روم نے شریعت اور طریقت کے تضاد کو اور عرفان و عقل کے تخالف کو دور کرنا چاہا تھا ۔ پہلے انھوں نے علوم ظاہری کی تحصیل کی ، یعنی عقل و خرد اور علم پر اعتماد کیا ۔ پھر شمس تبریز کے ذریعے عشق کی کیفیات سے آشنا ہوئے اور اُن اشیا کو عرفان و وجدان کی نگاہ سے بھی دیکھا جنھیں عقل و خرد سے دیکھنے کی کوشش بھی کر چکے تھے ۔ اب ان پر روشن ہوا کہ عرفان ، وجدان اور عشق خرد یا علم سے بھی کام لیتا ہے ۔ تصوف محض ترک وظائف شریعت کا نام نہیں بلکہ شریعت کی ماہیت کو سمجھنے کا نام ہے ۔ جب یہ نکتہ ان پر روشن ہوا تو پہلے پہل ان کی عقیدت ، ان کے عشق اور ان کے ذوق و شوق کا مرکز و محور شمس تبریز کی ذات بن گئی اور اُنھوں نے شمس کی محبت میں سرشار ہو کر ایسے خوب صورت اشعار کہے جن کی نظیر فارسی میں نہیں ملتی ۔ مولانا روم کی غزلوں کا یہ وصف بے نظیر ہے کہ انھوں نے شمس تبریز کی توصیف و تعریف تغزّل کی اصطلاحات میں کی ہے اور اس خاص کیفیت میں کی ہے کہ

شمس ان کے دوست اور مرشد کی بجائے ان کے محبوب نظر آتے ہیں ۔ اور حقیقت میں جب سالک میں اور مرشد میں محبت اور عشق کا یہ رشتہ استوار ہو ، بات بھی تبھی بنتی ہے ۔ مولانا نے عشق کی تعریف و توصیف میں بھی بہت معرکے کے شعر کہے ہیں اور اقبال نے عشق کا ذکر کرتے وقت رومی کے ان اشعار کو ہمہ وقت سامنے رکھا ہے :

شاد باش اے عشقِ خوش سودائے ما
وے طبیبِ جملہ علّت ہائے ما
اے دوائے نخوت و ناموسِ ما
اے تو افلاطون و جالینوسِ ما

جسم خاک و عشق بر افلاک شد
کوہ در رقص آمد و چالاک شد

جملہ معشوقست و عاشق پردۂ
زندہ معشوق است و عاشق مردۂ

گرچہ تفسیر زباں روشن گر است
لیک عشق بے زباں روشن تر است

چوں قلم اندر نوشتن می شناخت
چوں بعشق آمد قلم برخود شگافت

آفتاب آمد دلیلِ آفتاب
گر دلیلت باید از وے رخ متاب

سچ یہ ہے کہ جس طرح مولانا روم نے شمس کی ذات کو عشق کی تمام کیفیات کے اظہار کے لیے انتخاب کر لیا تھا ، اقبال نے خود عشق کے تعقّل کو محبوبیت کا رتبہ بخشا ہے ۔ بالفاظِ دیگر عشق کی بے پناہ قوتِ تخلیق اور اس کی گونا گوں صفات کی بنا پر اقبال نے اس کیفیت کا یوں بیان کیا ہے جیسے غنائی شاعری میں بڑا جلیل المرتبت شاعر اپنی محبوبہ کی صفات کا بیان کرتا ہے ۔ جب اقبالِ عشق کا ذکر کرتے ہیں تو ان کے کلام میں وہی ولولہ ، جوش ، اثر آفرینی

اور لزاکت پیدا ہو جاتی ہے جو غنائی شاعری میں محبوب کے ذکر سے مخصوص ہے ۔ عشق اگرچہ بنفسہ محبوب نہیں ہونا چاہیے کہ دراصل اس سے کام لے کر نئی دنیائیں تخلیق کرنا مقصود ہے لیکن نئی دنیائیں پیدا کرنے کی لگن اقبال کے دل میں اتنی شدید ہے کہ وہ اس وسیلے کو بھی محبوب گردانتا ہے جس سے یہ محبوب مقصد حاصل ہوتا ہے ۔

میں سمجھتا ہوں کہ عشق کی تخلیقی قوت کے اثرات کا بیان جیسا ''مسجدِ قرطبہ'' میں ہوا ہے اس کی اقبال کے کلام میں نظیر نہیں ملتی :

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات ، موت ہے اس پر حرام

تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق خود اک سیل ہے ، سیل کو لیتا ہے تھام

عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

عشق دمِ جبرئیل ، عشق دلِ مصطفیٰؐ
عشق خدا کا رسولؐ ، عشق خدا کا کلام

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام ، عشق ہے کاس الکرام

عشق فقیہ حرم ، عشق امیرِ جنود
عشق ہے ابن السبیل ، اس کے ہزاروں مقام

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات ، عشق سے نارِ حیات

انسان کی خودی کا اثبات بھی عشق ہی کے ذریعے ممکن ہے اور اس کی

تربیت بھی عشق ہی کی مرہونِ منّت ہے ۔ خودی ہی اقبال کے نزدیک وہ نقطۂ مستنیر ہے جو تمام قوتوں کا سرچشمہ ہے ۔ اس نقطۂ مستنیر کی روشنی بھی عشق سے پیدا ہوتی ہے ۔ عشق کے زمان و مکاں وہ نہیں جو انسان نے مقرر کر رکھے ہیں ۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے ، عشق خودی کی تربیت اس طرح کرتا ہے کہ انسان کے کارنامے وقتِ مسلسل کی بجائے دورانِ خالص میں مؤثر ہوتے ہیں اور یوں اُنھیں بقائے دوام حاصل ہوتی ہے ۔ خودی کی تلوار پر عشق کی صیقل چڑھ جائے تو انسان کسی سطح پر مر نہیں سکتا ۔ یہ تمام اشارے ''ساقی نامہ'' میں نہایت دل پذیر انداز میں پائے جاتے ہیں :

یہ موجِ نفس کیا ہے ؟ تلوار ہے !
خودی کیا ہے ؟ تلوار کی دھار ہے

خودی کیا ہے ؟ رازِ درونِ حیات
خودی کیا ہے ؟ بیداریٔ کائنات

خودی جلوہ بدمست و خلوت پسند
سمندر ہے اک بوند پانی میں بند

اندھیرے اُجالے میں ہے تابناک
من و تو میں پیدا ، من و تو سے پاک

ازل اس کے پیچھے ، ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے ، نہ حد سامنے

زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی
ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی

تجسّس کی راہیں بدلتی ہوئی
دمادم نگاہیں بدلتی ہوئی

سبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں
پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں

سفر اس کا انجام و آغاز ہے
یہی اس کی تقویم کا راز ہے

کرن چاند میں ہے ، شرر سنگ میں
یہ بیرنگ ہے ، ڈوب کر رنگ میں

اسے واسطہ کیا کم و بیش سے
نشیب و فراز و پس و پیش سے

ازل سے ہے یہ کشمکش میں اسیر
ہوئی خاکِ آدم میں صورت پذیر

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے

خودی کے نگہباں کو ہے زہرِ ناب
وہ ناں جس سے جاتی رہے اس کی آب

وہی ناں ہے اس کے لیے ارجمند
رہے جس سے دنیا میں گردن بلند

فرِ فالِ محمود سے درگذر
خودی کو نگہ رکھ، ایازی نہ کر

وہی سجدہ ہے لائقِ اہتمام
کہ ہو جس سے ہر سجدہ تجھ پر حرام

یہ عالم، یہ ہنگامۂ رنگ و صوت
یہ عالم کہ ہے زیرِ فرمانِ موت

یہ عالم، یہ بتخانۂ چشم و گوش
جہاں زندگی ہے فقط خورد و نوش

خودی کی یہ ہے منزلِ اولیں
مسافر! یہ تیرا نشیمن نہیں

تری آگ اس خاکداں سے نہیں
جہاں تجھ سے ہے، تو جہاں سے نہیں

بڑھے جا یہ کوہِ گراں توڑ کر
طلسمِ زمان و مکاں توڑ کر

خودی شیرِ مولا، جہاں اس کا صید
زمیں اس کی صید، آسماں اس کا صید

جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود
کہ خالی نہیں ہے ضمیرِ وجود

ہر اک منتظر تیری یلغار کا
تری شوخیٔ فکر و کردار کا

یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار
کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار

تو ہے فاتحِ عالمِ خوب و زشت
تجھے کیا بتاؤں تری سرنوشت

حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ
حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ

فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس
مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس

اگر یک سرِ موئے برتر پرم
فروغِ تجلّی بسوزد پرم

اب طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ عشق کی یہ کیفیت یا عشق کا یہ تصور اُس عشقِ حقیقی سے کہاں تک مشابہ اور کس حد تک مختلف ہے جسے ارباب صوفیہ عشقِ مجاز کی مہذب اور تربیت یافتہ شکل قرار دیتے ہیں۔ اس کا جواب یہ ہے کہ اربابِ تصوف کی غزلوں میں جہاں محبوبِ حقیقی محورِ عقیدت اور مصدرِ محبت بنتا ہے وہاں یا تو جذبہ بالعموم مفقود ہوتا ہے یا اتنا رکا ہوا اور نامعلوم سا ہوتا ہے کہ اس کے وجود کا قطعاً کوئی شعور نہیں ہوتا۔ بے شک عشق حقیقی کے کوائف اور واردات کے اظہار کے لیے بھی اربابِ تصوف تغزّل ہی کی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں — دردِ ہجر، سوزِ فراق، ذوقِ طلب، تحسّر و حرمان، ناز و نیاز سبھی کیفیات کا بیان ملتا ہے — لیکن ان کیفیات کے بیان کرنے کے سلسلے میں متصوفین محبوبِ حقیقی سے وہ شخصی رابطہ نہیں پیدا کرتے جو غایتِ خلوص پر مبنی ہوتا ہے۔ تصوّف کا محبوب ایک ساکت اور جامد تصوّر ہے جو ماورائے فکر و وہم، پاکیزہ، برائی کے ہر شائبے سے پاک، بے لوث، خیر اور خوبی اور صداقت کا سرچشمہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تصوّر سے اور اس تعقّل سے عشق کرنا بڑا کٹھن کام ہے اور اس قسم کے عشق کے اظہار میں جذبے کی آنچ کو سمو دینا تو قریباً ناممکن ہے۔ اکثر و بیشتر تو یہی ہوتا ہے کہ جو اشعار عشقِ حقیقی سے تعلق

رکھتے ہیں وہ عشقِ مجازی کے اشعار کے مقابلے میں پھیکے ، بے رس اور جذبے سے خالی نظر آتے ہیں - ہاں عطار ، رومی ، سنائی اور دوسرے صوفی شعرا کے ہاں کبھی کبھی جذب ، انہماک ، مستی ، سرور ، نشاط اور سوز و گداز کی آنچ سلگتی ہوئی نظر آتی ہے ، جس کی حرارت پڑھنے والے تک پہنچتی ہے - اس کے باوجود یہ کبھی محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر ، فن کار یا صوفی خالق سے ، اپنے رب سے اور محبوبِ حقیقی سے بے تکلفانہ راز و نیاز کی باتیں کر رہا ہے - بالفاظِ دیگر ایسا محبوب تصور اور تعقّل کے دائرے سے نکل کر ایک زندہ اور جذبہ آفریں حقیقت نہیں بنتا تاکہ اعلیٰ درجے کی شاعری وجود میں آئے - اس کی وجہ یہ ہے کہ صوفیہ کمالِ نفس اسے سمجھتے ہیں کہ انسان اپنی ذات کے تمام کوائف کو کاملاً ترک کر کے ذاتِ الٰہی میں جذب ہو جائے - اس کے برخلاف اقبال جو رابطہ حقیقتِ کبریٰ سے قائم کرتے ہیں وہ قطعاً شخصی اور جذباتی ہے - وہ محبوبِ حقیقی سے یوں ہم کلام ہوتے ہیں جس طرح غنائی شاعر اپنی محبوبہ سے - وہ جہاں خالق کا احترام کرتے ہیں وہاں منصب و مقامِ انسانیت سے بھی غافل نہیں - محبوبِ حقیقی ، خدا ، حقیقتِ مطلقہ ، خیرِ مطلق یا حسنِ مطلق جو کچھ بھی کہہ لیجیے ، اقبال اس سے ایسا بے تکلفی کا رابطہ قائم کرتے ہیں اور اس سے یوں ہم کلام ہوتے ہیں کہ محبوبِ حقیقی ، محبوبِ مجازی بن جاتا ہے - اقبال کی غزل کا یہ خاص اسلوب اور شیوہ ہے کہ وہ کوائف اور وہ واردات جن کا تعلق مذہب سے ہے ، اس طرح بیان کیے جاتے ہیں جیسے عشق کی منزلوں کا بیان ہو رہا ہو - جن مضامین اور مطالب کو اربابِ صوفیہ نے یہ سمجھ کر چھونے کی کوشش بھی نہیں کی تھی کہ یہ شعر کا موضوع نہیں بن سکتے ، اقبال انھیں بھی موضوعِ سخن بناتے ہیں اور اس خوبی سے بناتے ہیں کہ غنائی شاعری منہ دیکھتی رہ جاتی ہے - یہ اسلوب اور یہ شیوہ خاص طور پر وہاں زیادہ دل پذیر اور مؤثر معلوم ہوتا ہے جہاں اقبال براہِ راست بغایتِ خلوص و بانتہائے نیاز خدا سے خطاب کرتے ہیں - ایسے موقعوں پر ایسے معلوم ہوتا ہے جیسے اقبال اور خدا میں ناز و نیاز اور سوز و گداز کے کئی پُراسرار رابطے اور رشتے قائم ہیں - ایک غزل میں "زوالِ آدم" کو موضوعِ سخن بنا کر خدا سے خطاب کرتے ہیں :

آشنا ہر خار را از قصّۂ ما ساختی
در بیابانِ جنوں بردی و رسوا ساختی

جرمِ ما از دانہ ، تقصیر او از سجدۂ
نے بآں بے چارہ می سازی ، نہ با ما ساختی
صد جہان می روید از کشتِ خیالِ ما چو گل
یک جہان و آں ہم از خونِ تمنّا ساختی
پرتوِ حسنِ تو می افتد بروں مانندِ رنگ
صورتِ بے پردہ از دیوارِ مینا ساختی
طرحِ نو افگن کہ ما جدّت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

مطلع قطعاً اس بات کا سراغ نہیں دیتا کہ ''زوالِ آدم'' کی داستان شروع ہونے والی ہے ۔ انداز بالکل عاشقانہ ہے ، 'بیابانِ جنوں' اور 'خار' اور 'رسوا' خالص تغزّل کی اصطلاحات ہیں ۔ لیکن دوسرا شعر فوراً خیال کو تغزّل کے دائرے سے ہٹا کر ''زوالِ آدم'' کی داستان تک لے جاتا ہے ۔ انسان کے لیے 'جرم' کا کلمہ اختیار کیا ہے ، ابلیس کے لیے 'تقصیر' کا لفظ چنا ہے ۔ دونوں کے معانی میں جو اختلاف ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ابلیس کی عظمت مدِ نظر ہے ۔ مصرعے کے دونوں ٹکڑوں کا اندرونی آہنگ بھی دیدنی ہے ۔ دوسرے مصرعے میں ابلیس کو بے چارہ کہنا اور پھر بہ طریقِ شوخی یہ بھی کہنا کہ آپ نے ہم سے بھی کہاں نباہ کیا ، یہ صنعت گری کا کمال ہے ۔ 'ساختن' کے فعل سے جو محاورے پیدا ہوتے ہیں ان کی بہار بھی توجہ طلب ہے ۔ ''زوالِ آدم'' کے بعد اور جنت سے نکلوائے جانے کے بعد انسان نے جو نئی دنیائیں تخلیق کی ہیں ، علوم کے جن نئے اُفقوں تک اس کا خیال پہنچا ہے اس کی طرف 'صد جہاں' کہہ کر اشارہ کیا ۔ وہ کائناتِ خارجی جس میں انسان کو رکھا گیا تھا اسے 'یک جہاں' کہا اور یہ بھی کہا کہ وہ انسان ہی کے خونِ تمنا سے تعبیر ہوئی ہے ۔ یہ وہی بات ہے جو ''محاورہ مابین خدا و انسان'' میں کہی جا چکی ہے ۔ چوتھا شعر اگر غزل سے علیحدہ کر دیا جائے تو خالص تغزّل کا شعر معلوم ہوگا ۔ اظہارِ حسن کے لیے 'رنگ' کی تشبیہ بے نظیر ہی نہیں بے حد خوب صورت بھی ہے اور دیوارِ مینا سے پردہ کھینچنا بالکل نئی بات ہے ۔ آخری شعر میں دنیا کو حیرت خانۂ امروز و فردا کہہ کر ذہن کو بجائے وقتِ مسلسل کے دورانِ خالص کی طرف متوجہ ہونے کی ترغیب دلائی گئی ہے کہ یہ خارجی دنیا تو ہم نے خود زمان و مکان کے

خود ساختہ سانچوں میں ڈھال رکھی ہے -

اسی داستان کو اُردو میں یوں بیان کیا گیا ہے :

خورشیدِ جہاں تاب کی ضو تیرے شرر میں
آباد ہے اِک تازہ جہاں تیرے ہنر میں
جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں
جنّت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں
اے پیکرِ گل کوششِ پیہم کی جزا دیکھ

ان ہی اشعار کے نیچے ایک قطعہ ہے جو دو شعروں پر مشتمل ہے اور جس میں انسان کی طبیعت کے تلوّن کا اظہار کیا گیا ہے :

فطرت مری مانندِ نسیمِ سحری ہے
رفتار ہے میری کبھی آہستہ کبھی تیز
پہناتا ہوں اطلس کی قبا لالہ و گل کو
کرتا ہوں سرِ خار کو سوزن کی طرح تیز

پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ اقبال عشق کے تصور مخصوص کی تشریح کرتے ہوئے ذوقِ طلب کو اور سوزِ جدائی کو بڑی اہمیت دیتے ہیں - یہی ذوقِ طلب ہے جس کی بنا پر انسان نہ صرف دنیاؤں کی تسخیر کرتا ہے بلکہ خود اپنی ذات کے رموز پر بھی مطلع ہوتا ہے - سوزِ جدائی سے تمام جذبات مہذب ہوتے ہیں اور عشق کو ترفّع کا وہ مقام حاصل ہوتا ہے جہاں جدائی کا شعور اور حرمان کا احساس پہلے کسک اور پھر ایک خاص قسم کی لذت میں تبدیل ہو جاتا ہے - یہ وہی کسک اور وہی لذت ہے جس کی طرف مختلف شعرا نے بڑے دل پذیر انداز میں اشارے کیے ہیں ، مثلاً :

ابھی پنہاں ہے کسی گوشۂ دل میں تری یاد
ابھی ہلکی سی کسک ہے مرے افسانوں میں

---

بندھنوں کی بیرن ہے زندگی یہ مدہ ماتی
دل سے کیوں نہیں جاتی چاہ کی لگن تنہا

غالب نے اس سلسلے میں ایسا شعر کہا ہے جس کا جواب مشکل ہے :

غم۔ لذتیست خاص کہ طالب بذوقِ آں
پنہاں نشاط ورزد و پیدا شود ہلاک

عشق مجازی میں بھی سوزِ جدائی اور متعلقہ درد و الم ایک خاص قسم کی لذت کا شعور پیدا کرتے ہیں جس میں حرمان اور مسرت کے دائرے میں جتنے جذبات و احساسات شامل ہیں سب ملے جلے ہوتے ہیں ۔ غالب ہی کہتا ہے :

دلا یہ درد و الم بھی تو مغتنم ہے کہ آخر
نہ گریۂ سحری ہے ، نہ آہِ نیم شبی ہے

اقبال کی غزلوں میں سوز فراق اور دردِ جدائی کا جیسا دل پذیر ، موثر اور خوب صورت بیان ملتا ہے اس کی نظیر نہ اُردو شاعری میں پائی جاتی ہے ، نہ فارسی شاعری میں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عام طور پر دردِ فراق اور سوزِ جدائی زندگی کی کوئی قدر نہیں ہوتی ۔ اقبال کے ہاں یہ کیفیت اپنی غایت آپ ہے ، انسانیت کی بہت بڑی قدر ہے کیونکہ اسی سے نہ صرف نفس انسانی کی تربیت ہوتی ہے اور جذباتِ انسانی کی تہذیب ہوتی ہے بلکہ انسان کو اپنے مقامِ بلند کا سراغ ملتا ہے اور اپنے ممکناتِ جسم و جاں سے آگاہی ہوتی ہے ۔ یہ سوزِ فراق ، یہ دردِ جدائی جو حقیقتِ گریزاں کی تجلیات سے محروم رہنے کے بعد خود شاعر کو محبوب ہو جاتا ہے ۔ اور جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے ، زندگی کی ایک قدر بن جاتا ہے ۔ اقبال غزل میں اظہار کے اور ابلاغ کے بڑے دل فریب پیرائے تلاش کرتا ہے ۔ میرے خیال میں اس سوز و گداز کا اظہار جیسا "ذوق و شوق" میں ملتا ہے ویسا کسی نظم میں نہیں پایا جاتا :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود ، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ، ایک نگاہ کا زیاں
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا ، برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

آگ بجھی ہوئی اِدھر ، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
آئی صدائے جبرئیل ، تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گزشتہ روز و شب
مجھ کو خبر نہ تھی کہ ہے علمِ نخیل بے رطب
تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا
عشق تمام مصطفیٰؐ ، عقل تمام بولہب
گاہ بحیلہ می برد ، گاہ بزور میکشد
عشق کی ابتدا عجب ! عشق کی انتہا عجب
عالمِ سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگِ آرزو ! ہجر میں لذتِ طلب
عینِ وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جُو رہی میری نگاہِ بے ادب

گرمئی آرزو فراق ! شورشِ ہائے و ہو فراق
موج کی جستجو فراق ، قطرے کی آبرو فراق

عشق اور بقائے حیات کے متعلق اقبال نے پروفیسر نکلسن کو جو خط لکھا تھا اس میں کہتے ہیں :

”جہاں تک انسان کا تعلق ہے اس کے وجود کا نکتۂ مرکزی شخصیت کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے (اور یہی ایغو ہے)۔ شخصیت (دراصل) جوش یا ولولے کی ایک کیفیت ہے (tension) ۔ شخصیت کا وجود اسی وقت تک قائم ہے جب تک اس جوش یا ولولے کی کیفیت قائم ہے ۔ یہی کیفیت انسانیت کی سب سے بیش قیمت متاع ہے اور انسان کا فرض ہے کہ اس بات کا اہتمام کرے کہ جوش یا ولولے کی اس کیفیت میں کبھی کمی پیدا نہ ہو ۔ جو چیز اس جوش یا ولولے کی کیفیت کو برقرار رکھ سکتی ہے وہی ہمیں بقائے دوام بخش سکتی ہے ۔ مختصر یہ ہے کہ شخصیت کے تصوّر کی بدولت ہمیں ایک معیارِ قدر حاصل ہوتا ہے

جسے کسوٹی بنا کر خیر و شر کو پرکھا جا سکتا ہے - جو چیز شخصیت کو مستحکم کرے ، ولولے کو برقرار رکھے وہ خیر ہے - جو چیز اس کیفیت کو کمزور کرے (انسان کو سست رفتاری پر مائل کرے) وہ شر ہے . . . شخصی بقا اسی کو حاصل ہوگی جو اپنی زندگی میں فکر و عمل کے ایسے طریقے اختیار کرے کہ جوش اور ولولے کی کیفیت قائم رہے ، بالفاظِ دیگر شخصیت برقرار رہے . . . اگر ہمارے عمل کا مقصد یہ ہو کہ شخصیت کے جوش اور ولولے کی حالت برقرار رہے تو موت کا صدمہ بھی اسے متاثر نہ کر سکے گا - موت کے بعد ایک وقفہ البتہ ممکن ہے جسے قرآن مجید برزخ کہتا ہے - یہ وقفہ موت اور حشرِ اجسام کے درمیان واقع ہوتا ہے اور اس وقفے میں وہی انا اور ایغو باقی رہتے ہیں جو زندگی میں یہ اہتمام کر لیتے ہیں کہ برزخ کے وقفے میں بھی ان کی شخصیت برقرار رہے -"

ظاہر ہے کہ یہ جوش اور ولولہ ، یہ جوہرِ حیات وہی کیفیتِ ہزار شیوہ ہے جسے اقبال عشق کہتے ہیں - جو کبھی تحصیلِ علم کا وجدانی ذریعہ بنتی ہے اور عرفان کہلاتی ہے ، جو کبھی زندگی کو دوام بخشتی ہے ، جو کبھی سوز و ساز اور ذوق و طلب کے مرحلوں سے گزر کر انسان کو ان روحانی بلندیوں تک پہنچاتی ہے جن کا نقطۂ عروج منزلِ کبریا ہے - عشق کے جذبے اور شوق کی حالت ہمارے احساسِ ذات کو قوی اور شخصیت کے شعور کو مضبوط بنا دیتی ہے - ڈیکارٹ کا قول تھا "میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں" - اقبال کہتے ہیں "میں کرتا ہوں اس لیے میں ہوں" - عشق ہی زندگی کی ضمانت ہے ، عشق ہی حیات بعد الممات کا ضامن ہے - فکر اور عقل و خرد وجود کے اثبات کے متعلق چاہے شکوک و شبہات کا طومار ہی کیوں نہ لگا دے ، عشق اثباتِ وجود کا فریضہ ادا کر کے رہتا ہے - عشق کی یہ صفت کہ اس سے اثباتِ وجود ہوتا ہے اور انسان کا شعور نئی منزلوں تک پہنچتا ہے ، اس غزل میں بیان کی گئی ہے :

صورت نہ پرستم من ، بتخانہ شکستم من
آں سیلِ سبک سیرم ، ہر بند گسستم من

در بود و نبودِ من اندیشہ گماں ھا داشت
از عشق ہویدا شد ، ایں نکتہ کہ ہستم من
در دیر نیازِ من ، در کعبہ نمازِ من
زنّار بدوشم من ، تسبیح بدستم من
سرمایۂ دردِ تو ، غارت نتواں کردن
اشکے کہ ز دل خیزد ، در دیدہ شکستم من
فرزانہ بگفتارم ، دیوانہ بہ کردارم
از بادۂ شوق تو ہشیارم و مستم من

عشق میں یہ جو صفتِ خاص اثباتِ وجود کی ہے اس کے متعلق ''ضربِ کلیم'' میں اقبال کہتے ہیں :

لحد میں بھی یہی غیب و حضور رہتا ہے
اگر ہو زندہ تو دل ناصبور رہتا ہے
مہ و ستارہ مثالِ شرارہ یک دو نفس
مئے خودی کا ابد تک سرور رہتا ہے
فرشتہ موت کا چھوتا ہے گو بدن تیرا
ترے وجود کے مرکز سے دور رہتا ہے[1]

---

۱- ڈیورانٹ ''داستانِ فلسفہ'' میں کہتا ہے :
''خیرِ برترین وہ ربط دریافت کرنے کا نام ہے جو ذہن اور فطرت کی کلیّت میں قائم ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری انفرادی ذات ایک معنی میں فریبِ نظر ہے ۔ ہم قانون اور سلسلۂ اسباب کے بہت بڑے دھارے کا جزو ہیں ، خدا کا جزو ہیں ۔ ہم ایک ایسے وجود کی آنی و فانی اشکال ہیں جو ہم سب سے عظیم تر ہے ۔ ہم فانی اور متناہی ہیں ، وہ ابدی اور لامتناہی ہے ۔ ہمارے اجسام نسلِ انسانی کے جسم کے خلایا ہیں ، ہماری نسل زندگی کی تمثیل کا ایک واقعہ ہے ۔ ہمارے اذہان ابدی نور کے لمحاتِ عارضی ہیں ، ہمارا ذہن جس حد تک صاحبِ فہم ہے ، فکر کی ایک وضع ابدی ہے جو خود ایک اور وضع سے پیدا ہوتی ہے اور یہ سلسلۂ اسباب لامتناہی ہے اور یہی اوضاعِ فکر بہ یک وقت خدا کی ابدی اور لامتناہی عقل کے مرادف ہیں ۔ یہ جو فرد

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

عشق کے تصوّر کی فلسفیانہ دلالتوں کے متعلق ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم نے ''فکرِ اقبال'' میں بہت بصیرت افروز نکات بیان کیے ہیں ۔ تصوّرِ عشق پر اُنھوں نے جو باب لکھا ہے اس کے آخر میں کہتے ہیں :

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

ذاتِ الٰہی میں جذب ہو رہا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ مشرق کا نظریہ وحدتِ وجود پھر سپائی نوزا کی زبان سے بول رہا ہے ۔ ہمیں عمر خیام یاد آتا ہے اور قدیم ہندو بھجن کے بول یاد آتے ہیں ، ''تجھ میں اور برمھ میں وہی آتما ہے ۔ یہ سپنا ہے کہ جزو اور کل جدا جدا چیزیں ہیں ۔ جاگو ۔'' تھورو نے کہا ہے ''کبھی کبھی والڈن کے تالاب میں رواں دواں مجھے یوں معلوم ہوتا ہے گویا زیست تو ختم ہوئی لیکن وجود باقی ہے ۔''

ایسے کل کے ایسے اجزا کی حیثیت سے ہم غیرفانی ہیں ۔ جسم انسانی کے فنا ہونے کے ساتھ ذہن انسانی بھی کلیۃً فنا نہیں ہو جاتا بلکہ اس کا ایک جزو دائماً باقی رہتا ہے ۔ یہ وہی جزو ہے جو اشیا کی ابدیت کا تعقّل کرتا ہے ۔ یہ تعقّل جتنا زیادہ ہوگا ، ذہن اتنا ہی ابدی ہوگا ۔ اس مقام پر سپائی نوزا کا مفہوم معمول سے زیادہ مبہم ہے ۔ مفسّروں میں شدید اختلاف رائے پیدا ہوتا ہے اور اب تک وہ اختلاف قائم ہے ۔ کبھی تو یہ خیال آتا ہے کہ سپائی نوزا کے مفہوم سے وہ شہرت دوام مراد ہے جس کا جارج ایلیٹ نے ذکر کیا ہے ۔ اس ابدیت یا بقائے دوام کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے افکار و تصوّرات میں جو چیز سب سے زیادہ معمول اور حسین ہوتی ہے وہ ہمارے مرنے کے بعد بھی زندہ رہتی ہے اور آنے والے زمانے پر دائماً اثر انداز ہوتی رہتی ہے ۔ کبھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ سپائی نوزا کے پیشِ نظر ذاتی اور شخصی بقائے دوام ہے ۔ اور ممکن ہے کہ جوں جوں اس کی موت کے دن نزدیک تر آتے چلے گئے اس نے اپنے دل میں وہ مشعلِ اُمید روشن کرنے کی کوشش کی جو ازل سے انسان کے دل کو منوّر کرتی چلی آئی ہے (یاد رہے کہ اس کے مرنے کے دن بھی نہ تھے) ۔ تاہم وہ باصرارِ تمام ابدیت اور محض امتداد زمان میں تمیز کرتا ہے ۔ ''اگر ہم لوگوں کے عام خیالات و عقائد پر دھیان دیں تو یہی معلرم ہوگا کہ لوگ اپنے ذہن کی ابدیت کا شعور رکھتے ہیں ، لیکن ان کو ابدیت اور امتدادِ زمان میں تشابہ ہوتا ہے اور وہ اسے تخیّل یا

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

''اقبال اس کا منکر نہ تھا کہ علم بھی اپنی ترقی میں عشق کا دامن چھو سکتا ہے ۔''

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

حافظے سے منسوب کرتے ہیں ۔ ان کے خیال میں یہ چیز موت کے بعد باقی رہے گی ۔'' لیکن ارسطو کی طرح سپائی نوزا ابدیت اور بقائے دوام کے سلسلے میں ذاتی قوتِ حافظہ کے باقی رہنے کا منکر ہے ۔ ''ذہن صرف جسم کی معیت میں تخیل یا حافظے کی استعداد سے کام لے سکتا ہے ۔'' (''داستانِ فلسفہ'' مکتبہ اُردو ، مترجم سید عابد علی عابد ، جلد اول ، صفحات ۳۴۰ - ۳۴۳) ۔

اس سلسلے میں اقبال کے یہ شعر بھی توجہ طلب ہیں :

ترا وجود سراپا تجلّیِ افرنگ
کہ تو وہاں کے عمارت گروں کی ہے تعمیر
مگر یہ پیکرِ خاکی خودی سے ہے خالی
فقط نیام ہے تو زرنگار و بے شمشیر

---

تری نگاہ میں ثابت نہیں خدا کا وجود
مری نگاہ میں ثابت نہیں وجود ترا
وجود کیا ہے ؟ فقط جوہرِ خودی کی نمود
کر اپنی فکر کہ جوہر ہے بے نمود ترا

سپائی نوزا :

نظر حیات پہ رکھتا ہے مردِ دانش مند
حیات کیا ہے ؟ حضور و سرور و نور و وجود

افلاطون :

نگاہ موت پہ رکھتا ہے مردِ دانش مند
حیات ہے شبِ تاریک میں شرر کی نمود
حیات و موت نہیں التفات کے لائق
فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کی مقصود

عشق کے متعلق برٹرینڈ رسل سے زیادہ فرائڈ کو بصیرت حاصل ہوئی ۔ رسل عشق کو کوئی ازلی ابدی حقیقت نہیں سمجھتا ۔ فقط انسانی زندگی میں عدل و رحم اور لطف و مسرت پیدا کرنے کے لیے اسے ایک اساسی قدرِ حیات تسلیم کرتا ہے ۔ اس کے نزدیک وہ ماہیتِ وجود میں داخل نہیں ۔ فقط انسانی زندگی کے لیے ایک مفید زاویۂ نگاہ اور اچھا طرزِ عمل ہے ۔ لیکن فرائڈ تو آخر میں معلوم ہوتا ہے کہ وہیں پہنچ گیا جہاں اہلِ دین اور صوفیہ پہنچے تھے کہ عشق خلاق قوت ، مصدرِ حیات اور مقصودِ حیات ہے ۔ اگر انسان لفظی تنازعے میں نہ پڑے تو یہ اسی خدا کے قائل ہونے کے مرادف ہے جو رحیم و ودود اور رب العالمین ہے ۔ فرائڈ کہتا ہے کہ ربوبیت نبات و حیوان اور انسان میں ایک تعمیری حیثیت سے موجود ہے ۔ اس کے ساتھ ہی جب وہ یہ کہتا ہے کہ فناکوش تخریبی قوت بھی ساتھ ساتھ پائی جاتی ہے ۔ تو اس کو دین کی زبان میں شیطان کہتے ہیں ۔ معلوم ہوا کہ اپنے عقلی راستے پر چلتا ہوا اور انسانی نفس میں غوطہ زنی کرتا ہوا فرائڈ خدا اور شیطان دونوں کا قائل ہو گیا ۔ وہ دینی زبان استعمال نہیں کرتا لیکن مفہوم وہی ہے ۔ اور جب وہ کہتا ہے کہ ایروس یعنی عشق تخریبی قوتوں پر غالب آتا ہوا زندگی میں ارتقا پیدا کر رہا ہے تو اسے دینی زبان میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ خدا کا شیطان پر غلبہ بھی ایک سرمدی حقیقت ہے ۔ وہ اس کی تلقین کرتا ہے کہ میلانِ ظلم کو عشق کی وسعت اور قوت سے شکست دو ۔ اس کے بعد کفر اور دین کی اعلیٰ ترین صورتوں میں کیا فرق باقی رہ جاتا ہے ۔ فرائڈ ، اقبال کی طرح علم و عقل کی تحقیر نہیں کرتا ، کیونکہ اسے جو کچھ بصیرت حاصل ہوئی وہ علم و عقل کی بدولت حاصل ہوئی ۔ مگر اس کے نزدیک انسان نے جو علوم میں ترقی کی اور جس سے تہذیب پیدا ہوئی وہ بھی عشق ہی کی قوتوں نے پیدا کی ۔ فرائڈ بھی اقبال کی طرح کہتا ہے کہ علم نے جو سوالات پیدا کیے ان کا جواب مجھے عشق ہی میں ملا ۔ اسی نظریے کو اقبال نے اس خوب صورت مصرع میں پیش کیا ہے :

علم ہے ابن الکتاب ، عشق ہے ام الکتاب

تمام کتابیں طبعی ، طبعی علوم کی ہوں یا فنونِ لطیفہ کی یا مذہبی صحیفے ،

سب کا منبع اور ان کی ماں عشق ہے ۔ ''ضربِ کلیم'' میں ''علم و عشق'' کے عنوان سے جو نظم ہے وہ اس موضوع پر اقبال کی لاجواب نظموں میں سے ہے ۔ اس کو نقل کرنے کے بعد اب اس موضوع پر مزید طولِ بیان تحصیلِ حاصل ہوگا :

## علم و عشق

علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن
عشق نے مجھ سے کہا علم ہے تخمین و ظن
بندۂ تخمین و ظن ! کرمِ کتابی نہ بن

عشق سراپا حضور ، علم سراپا حجاب

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات
علم مقامِ صفات ، عشق تماشائے ذات
عشق سکون و ثبات ، عشق حیات و ممات

علم ہے پیدا سوال ، عشق ہے پنہاں جواب

عشق کے ہیں معجزات ، سلطنت و فقر و دیں
عشق کے ادنیٰ غلام صاحبِ تاج و نگیں
عشق مکان و مکیں ! عشق زمان و زمیں

عشق سراپا یقیں ، اور یقیں فتح باب

شرعِ محبت میں ہے عشرتِ منزل حرام
شورشِ طوفاں حلال ، لذّتِ ساحل حرام
عشق پہ بجلی حلال ، عشق پہ حاصل حرام

علم ہے ابن الکتاب ، عشق ہے ام الکتاب[1]

---

۱۔ ''فکر اقبال'' : ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم ، مطبوعہ بزمِ اقبال ''عشق کا تصور'' گیارہواں باب :

'دید' اور 'نظر' کے کلمات عشق کی اس کیفیتِ خاص کی ترجمانی کرتے ہیں جو عرفان و وجدان کے نام سے موسوم ہے :

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں[1]
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

☆ ☆ ☆

---

۱- 'دید' و 'نظر' پر رومی کے یہ شعر قیامت کے ہیں :

آدمی دید است باقی پوست است
دید آں باشد کہ دیدِ دوست است
جملہ تن را درگداز اندر بصر
در نظر رو ، در نظر رو ، در نظر

## (۳)

# صنعت گری

### (الف) تشبیہات و استعارات :

ایک نکتہ سنج نقاد لکھتا ہے ''بیان کی دو قسمیں ہیں : نثر اور نظم ۔ نظم ہی ہے جو افضل و اعلیٰ ہوتی ہے ، شعر کہلاتی ہے ۔ اسی کی شان میں ہے : ''ان من الشعر لحکمۃ'' ۔ اب شاعری ایک طرف ساحری ہے اور دوسری طرف شریکِ حکمت ۔ یہ صحیح ہے کہ ہر شعر حکمت نہیں ۔ اکثر حکایت اور بیشتر غوایت ہے ۔ مگر بیان بیان میں بھی فرق ہے ۔ ہزار باتوں میں ایک بات ہوتی ہے ، باقی سب خرافات ہوتی ہے ۔ بلند شعر کا کیا کہنا ہے ۔ پست کا پایہ بھی نثر سے بلند ہے ۔ نثر رنگین ہو جائے ، مسجّع ہو جائے ، مقفّٰی بن جائے مگر میزان میں شعر کے ساتھ نہیں تُل سکتی کہ یہ موتیوں کا ہار ہے اور وہ کنکریوں کا انبار ۔ مانا کہ کبھی کبھی نثر بھی دل پر نشتر کا کام کرتی ہے لیکن شعر اکثر سنان و خنجر سے بڑھ جاتا ہے ۔ کہتے ہیں کہ راگ روح کی غذا ہے مگر دیکھا تو وہ بھی شعر کا بھوکا ہے ۔ شعر مل جاتا ہے تو اسے پر سے لگ جاتے ہیں اور کہیں سے کہیں اُڑ جاتا ہے ۔ حق تو یہ ہے کہ اہلِ نظر نے جو شعر کو شاہدِ سخن کا خطاب دیا ہے ، ادا شناسی اور باریک بینی کا حق ادا کر دیا ہے ۔''[1] اور مشرق کے نکتہ سنج اور بالغ نظر نقاد لکھتے ہیں (یہاں اکثریت

---

۱۔ ''مرأت الشعر'' : شمس العلما مولوی عبدالرحمان ، کتاب خانہ نورس ، اُردو بازار لاہور ، ۱۹۵۰ع ۔

ملحوظِ خاطر ہے) کہ شعرا کا جوہر حسنِ بیان ہے ۔ بیان کیا ہے؟ وہی جو انسانیت کا زیور اور زبانِ انسان کا جوہر ہے ۔ جو کہنے کو تو بات ہے مگر تلخ ہو تو زہر اور شیریں ہو تو نبات ہے ، دل‌کش ہو تو جادو ، دل نشیں ہو جائے تو کرامات ہے ۔ یہ جھوٹ نہیں سچ ہے ، مبالغہ نہیں حقیقت ہے ۔[1] شعر میں حسنِ بیان کا جوہر مجاز میں کھلتا ہے ۔ جو نقاد حسنِ بیان اور لطفِ زبان کا محرمِ راز ہے وہ جانتا ہے کہ شعر میں اصل حقیقت مجاز ہے ۔ مجاز میں بھی جو صنعت‌گری کی جان ہے ، اسے تشبیہ اور استعارے کے نام سے پکارتے ہیں ۔ شاہدِ سخن کو ان ہی زیوروں سے سنگارتے ہیں ۔ لیکن تشبیہ ہو یا استعارہ ، دل پذیر اور سجل ہو تو صنعت گری ہے ورنہ خیرہ سری ہے ۔ جہاں تشبیہ اور استعارے سے معانیِ معلوم سے غیر معلوم کی طرف جانا مطلوب ہے وہاں تشبیہ اور استعارے کا استعمال مرغوب ہے ۔ جہاں مجاز محض وسیلۂ آرائش کلام ہے وہاں وہ صرف سودائے خام ہے ۔ شاہدِ دل نشیں کو سبک زیور پہنائیے تو شانِ عروسی پیدا ہو اور محض بوجھل سونے سے لاد دیجیے تو زنجیروں کا رنگ ہویدا ہو ۔ مختصراً یہ کہ رخسار کی تشبیہ گلاب سے ، لب کی عناب سے ، زلف کی مار سے ، ابرو کی تلوار سے ، مجاز کی صنعت گری نہیں ، تکلف کی دردسری ہے ۔ مشرق کے نقاد بھی یہی کہتے ہیں اور مغرب کے نکتہ سنج بھی یہی ارشاد کرتے ہیں کہ مجاز کا کام یہ ہے کہ اَن دیکھی اور اَن جانی حقیقتوں کی طرف رہنمائی کرے ۔ مبہم افکار و تصورات کی اُن پرچھائیوں کو روشن کرے جو دل میں پرافشاں ہوتی ہیں لیکن شعور و شعر کی گرفت میں نہیں آتیں ۔ دقیق اور لطیف واردات کو قریب ترین راستوں سے اور واسطوں سے سننے والے تک پہنچا دے ۔ پہلے درِ گوش پر دستک دے اور جب حسنِ بیان کے طفیل یہ دروازہ کھل جائے تو مجاز سے کام لے کر دل میں اُتر جائے ۔

جب شعر کی صنعت گری اصل مجاز ٹھہری تو لازم آیا کہ مجاز کی مختلف صورتوں سے بہ طریقِ اجمال بحث کی جائے ۔

حقیقت یہ ہے کہ جلیل القدر فن کار اور عظیم المرتبت شاعر اپنے افکارِ بکر اور نوادرِ فکر کے اظہار کے لیے الفاظ کے ذخیرے کو ناکافی پاتے ہیں ۔ اس کی

---

۱۔ کتاب مذکور ، ص ۷ ۔

وجہ ظاہر ہے ؛ انسانی خیال کی پرواز غیر محدود مگر فکر کے اُفقِ بیکراں ہیں ، تصوّر کی منزلیں دور دراز اور وہ الفاظ جن سے کام لینا مقصود ہے ، تعداد میں محدود جو دلالتوں میں نارسا اور معانی میں نیم رس ۔ یہی وجہ ہے کہ ہر بڑا فن کار اور ہر جلیل القدر شاعر اکثر یہ شکایت کرتا ہوا سنائی دیتا ہے کہ جن مطالبِ دقیق کو بیان کرنا چاہتا تھا ان کے کچھ پہلو تشنۂ اظہار رہ گئے ۔ جو باتیں کہنا چاہتا تھا ان کی تمام دلالتیں روشن نہ ہو سکیں :

شعر کے روپ میں ڈھلتے نہیں وہ ہنگامے
جو مری بزمِ تصوّر میں بپا ہوتے ہیں
لفظ کے محملِ زرتار میں خوبانِ خیال
کبھی مستور ، کبھی چہرہ کشا ہوتے ہیں

---

لفظ ہیں سب خرابہ ہائے خیال
گنجِ معنی یہیں ہے کیا کیجیے
اپنے خوں میں نہائیے کب تک
ہر گُہر تہ نشیں ہے کیا کیجیے

---

حسنِ کلام نے کبھی دل کا دیا نہ ساتھ
مخفی رہے خیال کی ویرانیوں میں ہم
عرضِ ہنر ہے پردۂ اظہارِ آرزو
مستور ہیں کلام کی عریانیوں میں ہم

معانیِ لطیف کو لفظوں کا پیراہنِ حریری پہنانے کی کوششوں میں کبھی تانے بانے اُلجھ جاتے ہیں اور کبھی یہ صورت پیدا ہوتی ہے کہ پیراہن پھٹ جاتا ہے اور معانی کا جسمِ عریاں الفاظ کے پیراہن سے جھانکتا ہوا دکھائی دیتا ہے ۔ غالب کے اس دیوان میں ، جسے ''نسخۂ حمیدیہ'' کہتے ہیں ، اس قسم کے

اشعار ناقص کی مثالیں اکثر ملیں گی ۔[1]

بہرحال بات یہ ہو رہی تھی کہ دقیق واردات اور لطیف کیفیات کے اظہار کے لیے شاعر کو مناسب اور موزوں الفاظ و کلمات نہیں ملتے ۔ مجبوراً اقبال کے الفاظ میں اسے کلمات و الفاظ کا سینہ چیر کر اس میں نئے معانی کی روح داخل کرنا پڑتی ہے ۔ علائم و رموز ، تشبیہات اور استعارے اسی طرح وجود میں آتے ہیں ۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ جب الفاظ شعر میں استعمال کیے جاتے ہیں تو ان کی دو صورتیں ہوتی ہیں ۔ ایک تو یہ کہ ان سے وہی معانی مراد ہوں جو لغت نے معیّن و مشخّص کر دیے ہوں اور جنہیں معانیِ حقیقی یا لغوی کہتے ہیں ۔ دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ بعض الفاظ و کلمات سے یا مجموعۂ الفاظ سے ایسے معانی مراد ہوں جن کا مدار لغت پر نہیں بلکہ جن کے معانی کی تلاش لغت میں کیجیے گا تو ٹھوکریں کھائیے گا ۔ بالفاظِ دیگر ایسے الفاظ اپنے معانیٔ غیر حقیقی و غیر لغوی یا معانیٔ مجازی میں استعمال کیے جاتے ہیں ۔ پھر اس کی بھی دو صورتیں ہیں : ایک تو یہ کہ قرینہ اس بات پر دلالت نہیں کرتا کہ معانیِ مطلوب معانیِ لغوی نہیں بلکہ معانیِ غیر لغوی ہیں ۔ دوسرے یہ کہ قرینہ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ جو معانی مطلوب و مراد ہیں ان کی محکم لغت نہیں ، نہ ان کا مدار لغوی موشگافیوں پر ہے ۔ پہلی صورت میں ، جب قرینہ مجاز پر دلالت نہیں کرتا ، معانیِ مجازی معانیِ لغوی سے بہ طریقِ لزوم پیدا ہوتے ہیں ۔ الفاظ کے ایسے استعمال کو اصطلاح میں کنایہ کہتے ہیں ۔ دوسری صورت جہاں یہ قرینہ موجود ہوتا ہے کہ الفاظ اپنے معانیِ لغوی سے ہٹ کر معانیِ مجازی میں استعمال کیے گئے ہیں ، پھر دو شقوں میں تقسیم ہو جاتی ہے ؛ ایک صورت وہ ہے جس میں معانیِ لغوی اور معانیٔ مجازی میں رشتہ تشبیہ کا ہوتا ہے ، اسے استعارہ کہتے ہیں اور ایک وہ صورت کہ معانیٔ لغوی اور معانیِ مجازی میں کوئی رشتہ غیر تشبیہ یا بدون تشبیہ موجود ہوتا ہے ، اسے مجازِ مرسل کہتے ہیں ۔ اس بیان کی توضیح مندرجہ ذیل شجرہ سے ہوگی :

---

۱۔ جہاں مطلب کی عظمت اور ہیئت کا حسن موجود اور مسلّم ہو اور صرف ابلاغ و اظہار میں خامی ہو وہاں پروفیسر رچرڈز کی اصطلاح میں شعر ناقص وجود میں آتا ہے ۔ ایسا شعر بھی برا نہیں ہوتا کیونکہ شعر کو تو اچھائی کی صفت کے سوا اور کسی صفت سے متصف کر ہی نہیں سکتے ۔

الفاظ
معانیِ لغوی
(جن سے قطع نظر مقصود ہے)
معانیِ مجازی
(۱)
(۲)
قرینہ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ معانیِ لغوی مقصود و مطلوب ہیں
(۱) الف
(۱) ب
معانیِ مجازی اور لغوی میں تعلق مشابہت کا قائم ہوتا ہے
استعارہ
معانیِ لغوی اور مجازی میں تعلق غیر تشبیہ یا بدونِ تشبیہ قائم ہوتا ہے -
مجاز مرسل
قرینہ اس بات پر دلالت نہیں کرتا کہ معانیِ مجازی مطلوب ہیں - البتہ معانیِ مجازی ، معانیِ لغوی سے بہ طریقِ لزوم پیدا ہوتے ہیں -
کنایہ
استدراک : تشبیہ کسی طرح مجاز میں داخل نہیں ہے -

سجاد مرزا بیگ[1] نے حقیقت اور مجاز میں امتیاز یوں قائم کیا ہے کہ ایک شخص کے دائیں ہاتھ میں پھولوں کی ڈالیاں ایک ڈورے سے بندھی تھیں ، یہ گلدستہ تھا ۔ بائیں ہاتھ میں ایک مختصر سی کتاب تھی جس میں اساتذہ کے منتخب اشعار جمع تھے ، اس کتاب کا نام گلدستہ ہے ۔ اس شخص کے ایک ہاتھ میں حقیقت اور دوسرے میں مجاز تھا ۔ پھولوں کی ڈالیوں کے مجموعے پر گلدستے کا اطلاق حقیقت ہے کیونکہ لفظ 'گلدستہ' کے یہ معنی وضعی ہیں ۔ لیکن اس کتاب میں نہ پھول ہیں نہ پتے لیکن اس کو گلدستہ . . . اس سبب سے کہا ہے کہ ابیات کی رنگینیِ مضامین ، شگفتگیِ بیان ، تازگیِ خیالات کو پھولوں کی رنگینی اور تازگی سے تشبیہ دی ہے ، یہ ایک صورت مجاز کی ہے ۔ اسی طرح چادر تان کر سونا (بے خبر سونا) گھوڑے بیچ کر سونا (بے فکر سونا) ، پتّا توڑ کر بھاگنا (تیز بھاگنا) ، ہاتھوں کے طوطے اُڑ جانا (پریشان ہونا) . . . سب مجاز ہیں ۔ مجاز کی پہلی صورت جہاں قرینہ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ معانیٔ لغوی مقصود و مطلوب نہیں لیکن معانیٔ لغوی اور معانیٔ مجازی کے درمیان رشتہ تشبیہ کا ہوتا ہے ، استعارہ کہلاتی ہے ۔ مثلاً :

ابھی اس راہ سے کوئی گیا ہے
کہے دیتی ہے شوخی نقشِ پا کی

ظاہر ہے کہ نقشِ پا خاموش ہوتے ہیں ۔ انھیں جب زبانِ گفتار عطا کی گئی اور متکلم بنا دیا گیا تو استعارے کی صورت پیدا ہوئی ۔ کہنے سے مراد ظاہر ہونا ہے اور کہنے میں اور ظاہر ہونے میں تعلق تشبیہ کا ہے کہ آدمی جب کوئی بات کہے گا تو اس کے دل کا حال ظاہر ہوگا :

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
آئی ہے سحر ہونے کو ، ظالم ! کہیں مر بھی

یہاں مرنا خاموش ہونے سے استعارہ ہے اور خاموشی میں اور مرنے میں تعلق تشبیہ کا ہے کہ مرنے والا بھی قوتِ گویائی سے محروم ہو جاتا ہے اور خاموش تو ظاہر ہے کہ قوتِ گویائی سے محروم ہے یا اس نے اپنے آپ کو قوتِ گویائی

---

۱۔ "تسہیل البلاغت" : سجاد مرزا بیگ دہلوی ، 'حیدر آباد' ۱۳۳۹ھ ۔

سے محروم کر لیا ہے :

پروانوں کو رات بھر جو روئی
روشن ہے کہ شمع موم دل تھی

شمع کی موم پگھلتی ہے اور قطرے بن بن کر ٹپکتی ہے - اسی طرح رونے والے انسان کے آنسو بہتے ہیں - تو رونے والے میں اور شمع میں آنسو بہانے کی صفت مشترک ہے - یہی قدر مشابہت ہے اور اسی سے استعارہ پیدا ہوتا ہے - فارسی میں بدرچاچ کا ایک شعر استعارے کی ایک نہایت خوب صورت مثال ہے :

مہر دو ہفتہ شود از کنارِ شب پیدا
شبت ز گوشۂ ماہے دو ہفتہ پیدا شد

اور ذوق کا یہ شعر بھی اس سلسلے میں شنیدنی ہے :

کرتی ہے زیر برقع فانوس تانک جھانک
پروانے سے ہے شمع مقرر لگی ہوئی

یہاں شمع کو برقعِ فانوس دے کر لگاوٹ کرنے والی محبوبہ بنا دیا ہے - شعلہ بلند ہوتا ہے اور فرو ہوتا ہے تو پلکیں جھپکنے کی اور آنکھوں کے اشارے کی یاد پیدا ہوتی ہے - یہ دو شعر بھی اس سلسلے میں توجہ طلب ہیں :

اے شمع صبح ہوتی ہے ، روتی ہے کس لیے
تھوڑی سی رہ گئی ہے ، اسے بھی گزار دے

---

اے شمع تیری عمرِ طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے

غالب کے اس شعر میں :

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی

بے حد خواہش مند ہونے کا موت سے استعارہ کیا ہے کہ اس سلسلے میں جان تک بھی چلی جائے تو پروا نہیں :

چاکِ دامن مجھے سینا ہوگا
ان کا ایما ہے تو جینا ہوگا

یہاں صبر اور تحمّل کی ُخو اختیار کرنے کو چاکِ دامن سینے سے استعارہ کیا ہے :

کس قدر تلخ ہے زہرابِ حیات
تم پلاؤ گے تو پینا ہوگا

یہاں مصائب کی زندگی بسر کرنے کو زہر پینے سے استعارہ کیا ہے ۔ ان تمام مثالوں میں قرینہ قائم ہے کہ معانیِ لغوی مطلوب نہیں کہ معانیِ مجازی موجود ہیں اور معانیِ لغوی اور معانیِ مجازی میں رشتہ تشبیہ کا قائم ہے ۔ شجرے میں میں نے استعارے کو معانیِ مجازی کی شق اوّل کی شکل 'الف' کہا ہے ۔ شکل 'ب' مجازِ مرسل ہے جہاں معانیِ لغوی اور معانیِ مجازی میں تشبیہ کا تعلق نہیں ہوتا ۔ نہ ہی قرینہ موجود ہوتا ہے کہ معانیِ مجازی مطلوب ہیں ۔ مجازِ مرسل کی مختلف شکلیں ہیں ؛ مثلاً یہ کہ کل کہہ کر جزو مراد لی جائے ، جزو کہہ کر کل مراد لی جاوے ، مسبب سے سبب اور سبب سے مسبب مقصود ہو ، ظرف سے مظروف اور مظروف سے ظرف مطلوب ہو ۔ ظاہر ہے کہ سبب اور مسبب میں ، ظرف اور مظروف میں ، جزو اور کل میں رشتہ تشبیہ کا نہیں ہے کہ استعارہ وجود میں آتا ۔ کوئی اَور رشتہ ہے اور یہی مجازِ مرسل کی صفتِ خاص ہے کہ تشبیہ کے علاوہ جب کوئی اَور رشتہ قائم ہوگا اور قرینہ بھی اس رشتے پر دلالت کرے گا تو مجازِ مرسل پیدا ہوگا ۔ مجازِ مرسل کی کچھ مثالیں دیکھیے ۔ انیس کہتا ہے :

افسوس ہے کہ ہاتھ سے دریا نکل گیا

یہاں ہاتھ کہا ہے اور قدرت و اقتدار مراد لی ہے ، اور ظاہر ہے کہ ہاتھ سبب ہوتا ہے اقتدار اور قدرت حاصل کرنے کا ۔ تو معلوم ہوا کہ سبب کہا ہے اور مسبب مراد لی ہے ۔ ظفر کہتا ہے :

الٰہی اس کا منہ کالا ہو ، ڈس جائے اسے کالا
سوا میرے جو بوسہ اس کی زلفِ پُر شکن کا لے

یہاں کالا سے مراد سانپ ہے ۔ بالفاظِ دیگر کالا عام تھا ، سانپ کالی چیز کی خاص صورت ہے ۔ عام صورت کہہ کر خاص صورت مراد لی ہے :

غمِ دوراں کا مداوا نہ ہوا پر نہ ہوا
ہاتھ میں کس کے شفا ہے مجھے معلوم نہ تھا

یہاں ہاتھ کہہ کر طبیب کی چارہ گری کے تمام اعمال و افعال مراد لیے، ورنہ ظاہر ہے کہ محض ہاتھ استعمال کرنے سے یا نبض دیکھنے سے مریض شفا نہیں پاتا۔

شجرے میں معانیِ مجازی کی دوسری صورت کنایہ ہے۔ یہاں معانیِ مجازی مطلوب ہوتے ہیں لیکن کوئی قرینہ دلالت نہیں کرتا کہ معانیِ مجازی مراد ہیں۔ البتہ غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ معانیِ مجازی ہی مراد تھے:

جور سے باز آئیں پر باز آئیں کیا
کہتے ہیں ہم تجھ کو منہ دکھلائیں کیا

یہاں منہ دکھلانے سے یہ مراد نہیں کہ وہ صرف منہ نہیں دکھلاتے بلکہ مراد یہ ہے کہ مطلق نہیں ملتے اور منہ نہ دکھلانے سے یہ معانی بطریق لزوم پیدا ہوتے ہیں:

توڑ کر عہدِ وفا تم نے زبانیں روک دیں
ورنہ کہنے والے تم کو نازنیں کہنے کو تھے

یہاں زبانیں روک دینے سے مراد ایک جسمی فعل نہیں بلکہ خاموشی اختیار کرنے کی روش ہے جو زبان روک دینے سے بہ طریقِ لزوم پیدا ہوتی ہے:

بہت خجل ہے ترے درد سے دعا میری
یہ خوف ہے کہ نہ سن لے کہیں خدا میری
چھپے وہ مجھ سے تو کیا یہ بھی اک ادا نہ ہوئی
وہ چاہتے تھے کہ نہ دیکھے کوئی ادا میری

یہاں ادا سے اور چھپنے سے وہ تمام باتیں مراد لی ہیں جو ادا کو اور چھپنے کو لازم ہیں: پردۂ حجاب، ناز، غمزہ، عشوہ، انداز۔ میر کا یہ شعر کنائے کی ایک بہت خوب صورت مثال ہے:

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

دونوں چاکوں میں فاصلے کا نہ رہنا بہ طریقِ لزوم لباس کے پھٹ جانے پر دلالت کرتا ہے۔ غالب کہتا ہے:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

'گھر یاد آیا' سے یہ مراد ہے کہ گھر کی راحت یاد آئی اور دشت کی ویرانی کو دیکھ کر خوف معلوم ہوا ۔ خوف کا تصور گھر کی راحت کے مقابلے میں بہ طریقِ لزوم پیدا ہوتا ہے ۔ غالب ہی کا شعر ہے :

صبح آیا جانبِ مشرق نظر
اک نگارِ آتشیں رخ سر کھلا

یعنی آفتاب ، کیونکہ جب "نگارِ آتشیں رخ سر کھلا" صبح کے وقت جانبِ مشرق نظر آئے گا تو بہ طریقِ لزوم آفتاب کا خیال آئے گا ۔ بعض اوقات کنایہ تعریض کی شکل بھی اختیار کرتا ہے ۔ مثلاً :

دیکھ کر ہنستے ہو کیا تم صورتِ پاکِ ریاض
یہ بڑے پہنچے ہوئے اللہ والے لوگ ہیں

---

بڑے پاک باطن ، بڑے پاک طینت
ریاض آپ کو کچھ ہمیں جانتے ہیں

کبھی کنائے میں لزوم بہت خفیف ہوتا ہے لیکن بہت نازک ہوتا ہے ۔ مثلاً بزمِ ناز میں پہنچنے کے جو نتائج ہوتے ہیں ان کے مدارج ہوتے ہیں اور ان مدارج کے لزوم کا تصور اپنے اپنے تجاربِ عاشقی کے متعلق ہوتا ہے ۔ ریاض ہی کہتا ہے :

حنا لگا کے پہنچتے ہیں گل رخوں میں ریاض
کچھ ان کی روشِ مبارک کا اعتبار نہیں

جو کچھ اُوپر عرض کیا گیا ہے اس سے ثابت ہوگا کہ تشبیہ قطعاً مجاز میں شامل نہیں ۔ اور یہ جو ہمارے مشرق کے نکتہ سنج اور نکتہ طراز نقاد اور علمائے بدیع و بیان و معانی تشبیہ کو بھی مجاز میں شامل کرتے ہیں تو یہ غلطِ صریح ہے ۔ تشبیہ سے مجاز کی ایک قسم ضرور پیدا ہوتی ہے ، یعنی استعارہ ، لیکن تشبیہ خود کبھی مجاز کی تعریف میں داخل نہیں ہو سکتی ۔ کیونکہ مجاز کی تو پہچان اور شناخت ہی یہ قرار پائی ہے کہ الفاظ اپنے معانیِ غیر وضعی و غیر لغوی یا مجازی میں استعمال ہوں ۔ اس کے بغیر تو بات بنتی ہی نہیں ۔ تشبیہ کی کوئی صورت سامنے رکھ لیجیے مجاز کہیں پیدا نہ ہوگا اور لغت ہمیشہ حکم ٹھہرے گی ۔ بالفاظِ دیگر افہام و تفہیم کا مدار لغت پر ، محاورے پر اور روزمرہ پر ہوگا ۔ طرفینِ تشبیہ میں سے کوئی جزو اپنے معانیِ لغوی سے نہ ہٹے گا بلکہ بہ طریقِ ثبات و

استحکام اپنے معانیِ لغوی پر قائم رہے گا اور جب یہ صورت پیدا ہوئی تو مجاز کس طرح پیدا ہوگا ۔ یہ بات اتنی واضح ، صاف اور قطعی ہے کہ مزید تشریح و توضیح کی ضرورت نہیں ۔ صرف چند مثالوں پر غور کر لینا کافی ہے ۔

(۱) ''تسہیل البلاغت'' : سجاد مرزا :

تازگی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

غور کرنا چاہیے کہ اس شعر میں جب محبوب کے لب کو گلاب کی پنکھڑی سے تشبیہ دی تو کون سا کلمہ اپنے معانیِ لغوی سے ہٹ کر معانیِ مجازی میں استعمال ہوا ۔ شعر کے مفہوم کا مدار لغت پر ہے ، کسی مشابہت کے دریافت کرنے پر نہیں یا کسی قرینے کے متعلق غور کرنے پر نہیں ۔ لب مشبّہ ہے اور لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے ۔ گلاب کی پنکھڑی مشبّہ بہ ہے اور ظاہر ہے کہ یہاں بھی یہ کلمات معانیِ لغوی میں استعمال ہوئے ہیں ۔

(۲) ''آئینۂ بلاغت'' : مرزا محمد عسکری :

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

یہاں رکی ہوئی طبیعت کو چڑھے ہوئے نالوں سے تشبیہ دی ہے اور ظاہر ہے کہ مدار یہاں بھی لغت پر ہے اور کوئی کلمہ بھی اپنے معانیٔ لغوی سے نہیں ہٹا :

یہ حالتِ قامتِ خمیدہ
جیسے شجر خزاں رسیدہ

یہاں بھی قامتِ خمیدہ اور شجرِ خزاں رسیدہ سے کلمات اپنے معانیٔ لغوی میں استعمال ہوئے ہیں ۔

(۳) ''نسیم البلاغت'' : حافظ سید جلال الدین :

پُر ہوں میں شکووں سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑیے ، پھر دیکھیے کیا ہوتا ہے

شکووں سے پُر ہونے کو باجے کے راگوں سے پُر ہونے سے تشبیہ دی ہے

اور کوئی کلمہ اپنے معانیٔ لغوی سے نہیں ہٹا۔ یہی باقی تشبیہات کی کیفیت ہے:

(۴) ''نکاتِ سخن'': حسرت موہانی:

اُس برقِ طُور کی ہیں تماشا ہتھیلیاں
شمعیں کلائیاں، یدِ بیضا ہتھیلیاں

---

اس روئے تابناک پہ ہر قطرۂ عرق
گویا کہ اک ستارہ ہے صبحِ بہار کا

---

آج ہی کیا آگ ہے سرگرم کیں تو کب نہ تھا
شمع ساں مجبور خوئے آتشیں تو کب نہ تھا

---

اے دیدہ غم بارش خونناب کہاں تک
دامن میں بہار گل شاداب کہاں تک

---

رنگ لاتا ہے شبِ ماہ میں جوبن کیا کیا
چاندنی میں تری پرچھائیں پری ہوتی ہے

---

ڈھلا ہے حسن لیکن رنگ ہے رخسارِ جاناں پر
ابھی باقی ہے کچھ کچھ دھوپ دیوارِ گلستاں پر

ان تمام اشعار پر غور کر لیجیے۔ کوئی کلمہ یا لفظ، کوئی مشبہ یا مشبہ بہ معانیٔ مجازی میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ ہر جگہ دار و مدار لغت پر رہا ہے۔ معلوم نہیں مشرق میں یہ غلطی کس طرح متحجّر ہوتی چلی گئی کہ اب تک برابر اس کی تکرار ہوتی ہے۔ بہرحال یہ بات ہمیشہ ملحوظ رہنی چاہیے کہ تشبیہ وسیلۂ تخلیق مجاز ہے، خود مجاز نہیں۔ مجاز اور تشبیہ و استعارہ کے متعلق شمس العلما مولانا عبدالرحمٰن نے ایسی دقیق باتیں کہی ہیں کہ نکتہ سنجی کا حق ادا کر دیا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان کے سامنے صرف مشرق کا اسلوبِ شعرگوئی ہے اور محاسن سخن کو ناپنے کا پیمانہ بھی خالص مشرق ہے لیکن اس کے باوجود وہ اپنی فراست و ذہانت کی بنا پر ان مقاماتِ بلند تک جا پہنچے ہیں

جو صرف معانی ، بیان اور بدیع کے جاننے والوں کو کم معلوم ہوتے ہیں ۔ جو کچھ انھوں نے لکھا ہے اس کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ مغرب کے نقادوں اور نکتہ طرازوں نے تشبیہ اور استعارے کا جو منصب بتایا ہے وہ بھی ان کے ذہن میں موجود ہے ۔ وہ کہتے ہیں ''شعر شاہدِ سخن ہے اور مجاز اس کا 'پرتکلف زیور ۔ یہ صحیح ہے کہ حسن والوں کی سادگی میں بھی ایک ادائے دل نشیں ہوتی ہے لیکن آرائش بھی ان ہی کا دستور و آئین ہے ۔ پھر مشاطۂ فکر عروسِ سخن کو مجاز کے 'حلتہ ہائے رنگا رنگ کیوں نہ پہنائے اور غازہ و زیور سے کیوں نہ سجائے ۔''[1]

یہ تو مشرق کا اسلوبِ فکر ہے ۔ مغربی نقادوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کی جھلک مولانا کے اس اقتباس میں دیکھیے :

''غور سے دیکھیے تو زبان و بیان کو خود جویائے مجاز پائیے گا ۔ جہاں حقیقت کی زبان دلنشیں نہیں ہوتی ، بات سمجھنی مشکل ہو جاتی ہے ۔ مجاز ترجمان کا کام کرتا ہے اور عقدۂ مشکل کو کھول دیتا ہے یعنی متکلم مجاز سے کام لیتا ہے ۔''

مراد یہ کہ تشبیہ اور استعارہ ابلاغ اور اظہار کے وسیلے ہیں ۔ جہاں خیالات دقیق و لطیف ہوں گے ، واردات پیچیدہ ہوں گی ،کوائف 'پراسرار ہوں گے ، فن کار کوشش کرے گا کہ مجاز سے کام لے کر اور تشبیہ و استعارہ برت کر لطیف کیفیات و واردات کے وہ پہلو اور وہ دلالتیں سننے والے تک پہنچا دے جن کے اظہار کا کوئی اور طریقہ نظر نہ آتا ہو ۔

پھر مولانا لکھتے ہیں :

''کلام میں مجاز سے کام لینے کی غرض یہ ہوتی ہے کہ زبان کا میدان بیان وسعت پائے ۔ باریک و تاریک معانی بھی تشبیہ و استعارہ کا رنگ پا کر چمک اٹھیں اور الفاظِ قلیل معانیِ کثیر ادا کر سکیں ۔''[2]

یہاں بات بالکل صاف ہو گئی ہے ۔ تشبیہ و استعارہ سے کام لے کر فن کار نہ صرف معانیٔ باریک کا رنگ چمکاتا ہے بلکہ اس اختصار کا مقام بھی حاصل

---

۱۔ ''مرأت الشعر'' ، ص ۱۱۷ ۔
۲۔ کتاب مذکور ، ص ۱۲۷ ۔

تھا ، اور پھر اس توسن کو سوار بھی کیسا دیا ہے ، ہوائے سرد ، کہ خرامِ ابر کو لازم ہے ۔

"بانگِ درا" ہی میں ایک غزل میں کہتے ہیں :

وہ مشت خاک ہوں فیضِ پریشانی سے صحرا ہوں
نہ پوچھو میری وسعت کی ، زمیں سے آسماں تک ہے
جرس ہوں ، نالہ خوابیدہ ہے میرے ہر رگ و پے میں
یہ خاموشی مری وقتِ رحیلِ کارواں تک ہے

دوسرے شعر میں اپنے آپ کو جرس کہنا اور اس کے رگ و پے میں نالہ' خوابیدہ کی موجودگی کا احساس کرنا بڑی خوب صورت بات ہے ۔ لیکن حق یہ ہے کہ اس کیفیتِ خاص کو غالب نے بہتر ادا کیا ہے :

'ہر ہوں میں شکوے سے یوں ، راگ سے جیسے باجا
اِک ذرا چھیڑیے ، پھر دیکھیے کیا ہوتا ہے

اور اس سلسلے میں یہ شعر بھی شنیدنی ہے :

دیکھا آخر نہ کہ پھوڑے کی طرح پھوٹ بہے
ہم بھرے بیٹھے تھے ، کیوں آپ نے چھیڑا ہم کو

"عبدالقادر کے نام" جو نظم لکھی گئی ہے اس میں بہت خوب صورت استعارے ، تشبیہیں اور کنائے موجود ہیں ۔ مثلاً :

جلوۂ یوسفِ گم گشتہ دکھا کر ان کو
تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں
ایک فریاد ہے مانندِ سپند اپنی بساط
اسی ہنگامے سے محفل تہ و بالا کر دیں

دوسرا شعر پڑھ کر قدسی کا یہ شعر بے ساختہ یاد آتا ہے :

عالم از جلوۂ حسنِ تو چناں تنگ فضاست
کہ سپند از سرِ آتش نتواند برخاست

حصہ دوم کی غزلیات میں مے کے متعلق بڑا خوب صورت شعر ہے :

کس قدر اے مے تجھے رسمِ حجاب آئی پسند
پردۂ انگور سے نکلی تو میناؤں میں تھی

"پیامِ مشرق" میں مے کی یہی صفتِ حجاب نہایت خوب صورت تشبیہ کا

قالب اختیار کرتی ہے :

پرتوِ حسنِ تو می افتد بروں مانندِ رنگ
صورتِ مے پردہ از دیوار مینا ساختی

''بانگِ درا'' کے حصہ سوم میں (کہ اب اقبال ابلاغ و اظہار کی بہت سی منزلیں طے کر چکے ہیں) ''بزمِ انجم'' کے نام سے جو نظم موجود ہے اس کے پہلے دو شعر نہایت پُراسرار کیفیت کے حامل ہیں ۔ کیفیت یہ ہے کہ رات کی تاریکی ابھی بہت گہری نہیں ہوئی ، سورج غروب ہو رہا ہے اور اُفق پر غروبِ آفتاب کی سرخی شام کی بڑھتی ہوئی تاریکی سے دست و گریباں ہے ۔ اقبال کہتے ہیں :

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو
طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور
قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اُتارے

پہلے شعر میں شام سانولی سلونی نازنین معلوم ہوتی ہے جس کی سیاہ قبا کا دامن دامانِ فلک سے بندھا ہوا ہے ۔ یہ تاثر پیدا ہوتا ہے جیسے سیاہ مُو ، مژگاں دراز اور سیاہ چشم ہسپانوی عورت ہے ۔ سورج اس کا چاہنے والا ہے اور اس سے رخصت ہوتے وقت ناز و نیاز کے عالم میں اسے پھول مار رہا ہے ۔ اُفق سرتاپا طشت بن کر موجود ہے ۔ اقبال نے اس منظر کی اس طرح تصویر کشی کی ہے کہ ذہن کے اُفق پر بہت سے اشعار ستاروں کی طرح اُبھرتے ہیں ۔ انشا کا یہ شعر خاص طور پر یاد آتا ہے :

کیوں نہ وہ شوخ مجھے کھینچ کے سمرن مارے
میں نے بھی پھول کئی جانبِ چلمن مارے

بھیرویں کی ٹھمری کے یہ بول بھی یاد آتے ہیں :

'پھل گیندوا نہ مارو راجہ ! لگت کلیجوا میں چوٹ

اور سودا کا یہ شعر :

گل پھینکے ہے اوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی
اے خانہ برانداز چمن کچھ تو ادھر بھی

''والدۂ مرحومہ'' کی یاد میں جو نظم کہی گئی ہے اس کا یہ شعر ایسے

خوف کی ترجمانی کرتا ہے جس کا شعور دل کے عمیق ترین گوشوں میں جاگزیں ہے اور اس ہیئت کا تاثر محض الفاظ کو معانیِ مجازی عطا کرنے سے پیدا ہوا ہے :

زلزلے ہیں ، بجلیاں ہیں ، قحط ہیں ، آلام ہیں
کیسی کیسی دخترانِ مادرِ ایّام ہیں

عرفی کو اقبال نے جو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے اس کی ابتدا یوں ہوتی ہے :

محل ایسا کیا تعمیر عرفی کے تخیّل نے
تصدّق جس پہ حیرت خانۂ سینا و فارابی

عرفی کے کلام سے جس دقتِ نظر کا سراغ ملتا ہے وہ خاص طور پر اس کے استعارات اور تشبیہات میں نظر آتی ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کی تشبیہیں اور اس کے استعارے پیچیدگی اور لطافت کی بنا پر دل پذیر بھی ہیں اور حیرت انگیز بھی ۔ اقبال نے عرفی کے اس اسلوبِ خاص کو مدِ نظر رکھ کر یہ کہا کہ عرفی کے ہاں خیال کی جو لطافت ، معانی کی جو بلندی اور تشبیہ و استعارہ کی جو ندرت پائی جاتی ہے اس کا یہ عالم ہے کہ بو علی سینا اور فارابی کے تصوّرات و افکار کا حیرت خانہ بھی عرفی کے تخیّل کے محل کے مقابلے میں پست نظر آتا ہے ۔ جن لوگوں نے عرفی کا کلام غور سے پڑھا ہے وہی اس اشارے کا مطلب سمجھیں گے کہ اس کی تعمیرِ فکر اور بنائے خیال پر سینا و فارابی کی نکتہ طرازیاں قربان کی جا سکتی ہیں ۔ یہ بتانے کے لیے کہ عرفی کا کلام کس معنی میں حیرت خانہ ہے اس کی تشبیہوں اور استعاروں کا رنگ دیکھیے :

عشق کوتاہ خرد بر اندازد
عود شوقے بہ مجمر اندازد

مرغ جان را برد بباغ گلے
کہ اگر پر زند پر اندازد

صیدِ دل را کشد بہ بندکسے
کہ اگر سر کشد ، سر اندازد

وز متاعِ وفا بجیب دلم
نہ اقل و نہ اکثر اندازد

شاھدے کو کہ یک نفس گوشے
بہ دلِ درد پرور اندازد

ہر شکستے کہ از دلم خیزد
بہ دو زلفِ معنبر اندازد

کو مغنی کہ اضطراب دلم
ہمہ در نبض مزمر اندازد

زخمہ از یاد گوشۂ دامن
موج در نغمہ تر اندازد

ان اشعار کے مطالعے سے ظاہر ہوگا کہ اقبال نے عرفی کے کلام کو جو حیرت خانہ کہا ہے اس کا کیا جواز ہے۔

اس سے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اقبال کی تشبیہات اور استعارات کی لطافت عروج تک پہنچی ہوئی وہاں نظر آتی ہے جہاں انھیں تصوّرات و افکار اور تعقلات کی پیچیدہ دلالتوں کو پڑھنے والوں کے ذہن تک منتقل کرنا مطلوب ہوتا ہے۔

"پیامِ مشرق" میں ایسے کئی مقام آئے ہیں جہاں اقبال نے نہایت دقیق اور لطیف کیفیات و افکار کو نادر تشبیہ کے ذریعے یوں بیان کیا ہے کہ یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ فلسفے کے پیچ دار مسائل شعر کے قالب میں ڈھالے جا رہے ہیں۔ اقبال کے ہاں رزم، خیر و شر کا موضوع بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ اسی پیکار سے انسان کے جسم و جان کے ممکنات کا اندازہ ہوتا ہے۔

خیر و شر کی رزم آرائیوں کی داستان کم و بیش ہر قوم کی صنمیات کا جزو ہوتی ہے۔ ایران میں مانی اور مزدک نے اس سلسلے میں جو داد نکتہ طرازی دی ہے اس کی طرف اقبال نے "فلسفۂ عجم" میں اشارے کیے ہیں۔

خیر و شر کی رزم آرائی سے قطع نظر اقبال نے اس نکتے سے بھی بحث کی ہے کہ خیر اور شر کے باہمی ربط کی نوعیت کیا ہے۔ اس ربط کی تفصیل اُنھوں نے مندرجہ ذیل رباعی میں بیان کی ہے:

چہ گویم نکتۂ زشت و نکو چیست
زباں لرزد کہ معنی پیچ دار است
بروں از شاخ بینی خار و گل را
درونِ او نہ گل پیدا نہ خار است

یہ بات کہ خار اور گل صرف شاخ پر نظر آتے ہیں (کہ موجود فی الخارج ہوتے ہیں) اور شاخ کے بطون میں ان کا وجود نہیں ہوتا ، ہمیں ایک دقیق حقیقت سے آشنا کرتی ہے ۔ اس تشبیہ سے یہ نکتہ بھی ہویدا ہوتا ہے کہ شاخ کی قوت نمو خار اور گل میں بالکل یکساں طور پر ظاہر ہوتی ہے ۔ گویا اقبال یہ کہنا چاہتے ہیں کہ خیر اور شر کی اصل ایک ہے ۔

اقبال کی تشبیہات ، استعارات اور علامات و کنایات میں جم اور تخت جم کو بہت اہمیت حاصل ہے ۔ جم یا جمشید سے عظمت اور جلال کے تصورات وابستہ ہیں ۔ جام جم بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے ۔ شراب کی دریافت بھی جمشید سے منسوب ہے ۔ تو جب اقبال تختِ جم اور ملکِ جم کے کلمات استعمال کرتے ہیں تو وہ دراصل زندگی کی ایک قدر کا بیان کرتے ہیں ۔ جمشید اقبال کی نظر میں اس قدر کا ترجمان ہے ۔ وہ ایسا فرماں روا ہے جو تسخیرِ ممالک بھی کرتا ہے اور عیش و عشرت اور ناؤ نوش کی محفلیں بھی منعقد کرتا ہے ۔ بالفاظِ دیگر زندگی کے ہر پہلو کو برتتا ہے ۔ جمشید کی یہ روش پسندیدہ ہے لیکن اقبال کی نظر میں بعض چیزیں ایسی ہیں جو جم اور تختِ جم سے بلند تر مقام رکھتی ہیں کہ ان کا تعلق بلند تر اقدار سے ہے ۔

مثال کے طور پر اقبال کے خیال میں وہ سوزِ جدائی ، وہ ذوقِ طلب اور وہ درد و اضطراب جو انسان کو حقیقتِ گریزاں کے انکشاف کے سلسلے میں میسر ہوتا ہے ، ملک جمشید سے یا سلطنت جم سے برتر ہے ۔ اسی طرح وہ دل پذیر شعر جو کسی مردہ قوم کو بیدار کر سکتا ہے اور وہ نوائے دل کش جو سوئے ہوؤں کو جگا سکتی ہے ، جمشید کی سلطنت سے کہیں زیادہ عزیز و مرغوب متاع ہے ۔ اس کی توضیح کچھ مثالوں سے ہوگی :

گرچہ متاعِ عشق را عقل بہائے کم نہد
من نہ دہم بہ تختِ جم آہِ جگر گداز را

---

بہ ملکِ جم نہ دہم مصرع نظیری را
کسے کہ کشتہ نہ شد از قبیلۂ ما نیست

اس رباعی میں اُس قدر کی توضیحِ کامل کر دی گئی ہے جو ملک جم سے

بلند تر ہے :

سخن درد و غم آرد ، درد و غم بہ
مرا این نالہ ہائے دم بدم بہ
سکندر را ز عیش من خبر نیست
نوائے دل کشے از ملک جم بہ

اسی طرح اُن تشبیہات اور استعارات میں ، جو اقبال کو بہت مرغوب ہیں ، تلوار کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے ۔ پرانے مفکّروں نے وقت کو تلوار کہا ہے ۔ اقبال جب مسلمانوں کو اور ان کی روش حیات کو تلوار سے تشبیہ دیتے ہیں تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ جس طرح وقت کی تلوار قدیم رسم و رواج اور فرسودہ معاشرتوں کو کاٹتی چلی جاتی ہے ، اسی طرح اسلام بھی تمام قدیم معاشرتوں کے لیے اور فرسودہ نظاموں کے لیے تلوار کا حکم رکھتا ہے ۔ عزیز احمد تو اس سلسلے میں یہاں تک آگے چلے گئے ہیں کہ :

''تیغوں کے سائے میں ہم پل کر جوان ہوئے ہیں

میں تلواریں ان کو وقت کی تلواریں دکھائی دیتی ہیں ۔'' بہرحال اس میں کوئی شک نہیں کہ جب اقبال تلوار کو علامت یا تشبیہ کے طور پر استعمال کرتا ہے تو اس کے سامنے وقت کا یہ تصور ضرور ہوتا ہے کہ وہ تیغِ برّاں کی طرح فرسودہ اور کہنہ نظاموں کو کاٹتا چلا جاتا ہے ۔ یہی بات ملحوظ رکھ کر اقبال اپنے آپ کو اور اپنے کلام کو تلوار کہتا ہے ۔ ان اشعار میں تلوار کے کلمے کی اہمیت پر غور کیجیے گا ۔ ابلیس آدم سے مخاطب ہو کر کہتا ہے :

تیغ درخشندۂ جان جہانے گسل
جوہر خود را نما آئے بروں از نیام
بازوئے شاہیں کشا خون تدرواں بریز
مرگ بود باز را زیستن اندر کنام

---

دو دستہ تیغم و گردوں برہنہ ساخت مرا
فساں کشید و بروے زمانہ آخت مرا
من آں جہانِ خیالم کہ فطرت ازلی
جہانِ بلبل و گل را شکست و ساخت مرا

مئے جواں کہ بہ پیمانۂ تو می ریزم
ز راوقے است کہ جام و سبو گداخت مرا

---

سوچا بھی ہے اے مردِ مسلماں کبھی تو نے
کیا چیز ہے فولاد کی شمشیرِ جگردار
اس بیت کا یہ مصرعِ اوّل ہے کہ جس میں
پوشیدہ چلے آتے ہیں توحید کے اسرار
ہے فکر مجھے مصرعِ ثانی کی زیادہ
اللہ کرے تجھ کو عطا فقر کی تلوار
قبضے میں یہ تلوار بھی آ جائے تو مومن
یا خالد جانباز ہے یا حیدرِ کرّار

اس سے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اقبال کی تشبیہات و استعارات کی خوبی اور لطافت کا اظہار پیچیدہ افکار کی توضیح میں ہوتا ہے۔ بالفاظِ دیگر ان کی دنیائے باطنی میں جو کچھ واقع ہوتا ہے وہ اتنا پیچدار، پُراسرار اور حیرت انگیز ہے کہ اُنھیں کاوش سے موزوں اور مناسب تشبیہات و استعارات کی جستجو کرنا پڑتی ہے۔ خارج کی زندگی اور اس کے مناظر سے اقبال کو بہت زیادہ دلچسپی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ فطرتِ خارجی کے مناظر کی تصویر کشی کرتے ہیں تو تشبیہات میں وہ ندرت اور وہ رعنائی نہیں پائی جاتی جو دنیائے باطنی کی تصویر کشی میں نظر آتی ہے۔ "پیامِ مشرق" میں "فصلِ بہار" پر جو ان کی نظم ہے وہ اپنے ترنم اور خوش آہنگی کے اعتبار سے بہت دل فریب ہے لیکن جہاں تک بہار کی دل فریبی، رنگینی اور رعنائی کا تاثر پڑھنے والوں تک منتقل کرنے کا تعلق ہے، اُنھیں دوسرے شعرا کے مقابلے میں کچھ زیادہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ غالب بھی اقبال ہی کی طرح بیشتر اپنے وجودِ باطنی کے کوائف کا ترجمان تھا لیکن اس کے باوجود اس نے غزلوں میں یا قصیدوں میں جہاں بہار کی تصویر کشی کی ہے وہاں معلوم ہوتا ہے جیسے پھولوں کی موجِ رنگ، قمریوں اور بلبلوں کی صدائے خوش آہنگ، نسیمِ صبا کی نکہت افشانی اور فضائے چمن کی شادمانی ہمارے دل میں خوشبو کی طرح چپ چاپ داخل ہو گئی ہے اور یاد کے بہت سے گوشے مہکنے لگے ہیں۔ اقبال اور غالب کا تقابلی مطالعہ کرنے سے

واضح ہوگا کہ اس سلسلے میں غالب کی صنعت گری کا کیا مقام ہے اور اقبال کی منزل کیا ہے :

خیز کہ در کوہ و دشت خیمہ زد ابرِ بہار
مستِ ترنمٔ ہزار
طوطی و دراج و سار
بر طرفِ جوئبار
کشتِ گل و لالہ زار
چشمِ تماشا بیار
خیز کہ در کوہ و دشت خیمہ زد ابرِ بہار
حجرہ نشینی گذار گوشۂ صحرا گزیں
برلبِ جوئے نشیں
آبِ رواں را بہ بیں
نرگسِ ناز آفریں
لختِ دل فرودیں
بوسہ زنش بر جبیں
حجرہ نشینی گذار گوشۂ صحرا گزیں

غالب نے غزل میں ایک بہار دکھائی ہے کہ واقعی دیدنی ہے۔ یہاں بہار کی تمام کیفیتیں محبوب کی نسبت سے متعین کی گئی ہیں۔ پھر ان اشعار میں 'خوشبو' اور 'رنگ' کے کلمات سے ایسا صناعانہ کام لیا گیا ہے کہ باید و شاید :

شوخیِ خوی ترا قاعدہ دان است خزاں
خوبیِ روی ترا آئنہ دار است بہار
در غمت غازۂ رخسارۂ ہوشست جنوں
در رہت شانۂ گیسوی غبارست بہار
ہم حریفان ترا طرف بساطست چمن
ہم شہیدان ترا شمع مزار ست بہار
جعد مشکین ترا غالیہ سائیست نسیم
رخ رنگین ترا غازہ نگارست بہار

قصیدے میں غالب نے جو بہار کی تصویر کشی کی ہے اس کا رنگ یہ ہے :

خیزند دستہ دستہ مغان نہ شستہ روی
در اهتمام چیدن برسم ز نارون
رخشد ستارہ از رخ ناشستہ صنم
بالا بنفشہ از قد خم گشتہ ثمن
بر روئے خاک جلوہ کند سایہ در نظر
بر بوئے دوست حلقہ زند مرغ در چمن
خواهد چراغ کشتہ چو شخص بریدہ سر
خیزد گل شگفتہ چو رنجور خستہ تن

اس سے پہلے یہ بیان کیا جا چکا ہے کہ اقبال محبوبِ حقیقی سے یا حقیقتِ مطلقہ سے بہت بے تکلفانہ ہم کلام ہوتے ہیں - یہی بے تکلفی ان کی شعر گوئی کا شیوۂ خاص ہے - اسی طرح ان کا ایک اور محبوب موضوع بھی ہے اور وہ ہے حقیقتِ مطلقہ کی مختلف کیفیتوں اور شیون کا اظہار - متصوفین مشرق کے ہوں یا مغرب کے ، سب ایک ہی زبان بولتے نظر آتے ہیں - سب یہی کہتے سنائی دیتے ہیں کہ حقیقت نہ حرم سے مخصوص ہے اور نہ بت خانے سے - خلوص درکار ہے ، سجدہ کہیں کیجیے ، اُنھی کے آستان تک پہنچے گا - حقیقت کا شعور انسان کو کس طرح ہوتا ہے ؟ اس کا جواب دینا مشکل ہوتا ہے - اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مان کر بھی کہ یہ شعور وجدان و عرفان کے ذریعے ہوتا ہے ، خود صاحبِ وجدان بھی نہیں بتا سکتا کہ وجدان کی کیفیت کس طرح حاصل ہوتی ہے اور عرفان کس طرح میسر آتا ہے - اس پر سب متفق ہیں کہ جو لوگ حقیقتِ کبریٰ کی جستجو کرتے ہیں ، کسی نہ کسی مرحلے پر انھیں تواجد کا احساس ضرور ہوتا ہے - سماع اسی تواجد کو حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہے - حقیقتِ گریزاں یا حقیقتِ کبریٰ کی مختلف کیفیات اور مختلف مظاہر سالک کی استعداد اور طبیعت کے مطابق اس کے شعور کی گرفت میں آتے ہیں -

یہ تمام باتیں جو اوپر بیان کی گئیں ، دقیق اور پیچدار ہیں لیکن اقبال نے ان ہی باتوں کو ایک غزل میں تشبیہات اور استعارات کی خوبی اور ندرت کے ذریعے پڑھنے والوں تک اس طرح منتقل کیا ہے کہ حقیقت کی گونا گونی اور اس کے مظاہر کا تنوع فلسفیانہ تعقلات کی صورت میں پڑھنے والوں تک نہیں پہنچتا بلکہ

یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر کو ان حقائق کا وجدانی شعور حاصل ہوا ہے جو جذبے میں سمو دیا گیا ہے :

نہ تو اندر حرم گنجی ، نہ در بت خانہ می آئی
ولیکن سوئے مشتاقاں چہ مشتاقانہ می آئی
قدم بے باک تر نہ در حریمِ جانِ مشتاقاں
تو صاحب خانہ ای آخر چرا دزدانہ می آئی
بہ غارت می بری سرمایۂ تسبیح خواناں را
بشبخونِ دلِ زناریاں ترکانہ می آئی
گہے صد لشکر انگیزی کہ خونِ عاشقاں ریزی
گہے در انجمن با شیشہ و پیمانہ می آئی
تو بر نخلِ کلیمے بے محابا شعلہ می ریزی
تو بر شمعِ یتیمے صورتِ پروانہ می آئی
بیا اقبال جامے از خمستانِ خودی درکش
تو از میخانۂ مغرب ز خود بیگانہ می آئی

اقبال نے ''بندگی نامہ'' میں کچھ شعر تاج محل کی تعریف میں کہے ہیں ۔ ہکسلے[۱] لاکھ کہتا پھرے کہ مجھے تاج محل میں کوئی خاص خوبی یا نوک پلک نظر نہیں آتی ، حقیقت یہ ہے کہ اس عمارت کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے جیسے پریاں کسی طلسمات کی دنیا سے ایک خوب صورت چیز اٹھا لائی ہیں اور دریا کے کنارے رکھ دی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ہمارے دیکھتے دیکھتے یا تو یہ عمارت ہوا میں تحلیل ہو جائے گی یا پریاں اسے پھر اُٹھا کر لے جائیں گی کہ یہ چشمِ نظارہ اسے دیر تک دیکھنے کی تاب نہیں رکھتی ۔ تاج کے خوب صورت مینار ، اس کا دودھیا سنگِ مرمر ، نازک اور نفیس میناکاری کا کام ممتاز محل کے حسن کی لطافت اور نزاکت کی یاد دلاتا ہے ۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ مغلوں نے موت کو بھی حسین بنا دیا ہے ۔ اقبال نے جب تاج محل کو دیکھا ہے تو ان کے دل میں یہ خیال پیدا ہوا ہے کہ آزاد مرد فنِ تعمیر کے ایسے ہی نمونے پیش کرتے ہیں ۔ آزاد مرد سے وہ لوگ مراد ہیں جو تقلید کی

---

۱- Testing Pilot (Aldoux Huxly) -

بجائے تخلیق کے شیدائی ہوں ، جو پروانے کی طرح پرائی آگ میں جلنے کی بجائے جگنو کی طرح اپنے ہی نور کم تاب پر قانع ہوں ۔ شاہ جہان نے ، جیسا کہ سب جانتے ہیں ، تاج محل کی تعمیر میں شخصاً حصہ لیا تھا کہ وہ خود فنِ تعمیر کی نزاکتوں کا محرمِ اسرار تھا ۔ اقبال کے دل پر تاج محل دیکھ کر جو کیفیت بیت گئی ہے اس کا خلاصہ یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ آزاد مردوں کا عشق اور ان کی محبت پتھروں سے نغمے پیدا کر سکتی ہے ۔ یہ کیفیت جہاں قوتِ بصارت اور قوتِ سماعت میں گھل مل کر شیر و شکر ہو جاتی ہے اور جیسے بعض نقاد اختلالِ حواس کہتے ہیں ، اقبال پر کم طاری ہوتی ہے لیکن تاج کو دیکھا تو وہ اس کیفیت سے بھی متاثر ہوئے ۔ میناکاری سے انھیں نغمے نکلتے ہوئے دکھائی دیے ، سنگِ مرمر بہتے ہوئے پانی کی طرح زندہ اور متحرک نظر آیا ، سنگ و خشت انھیں موتیوں کی طرح تاباں نظر آئے ۔ بجنوری نے اُس خاص کیفیت سے نسبتہً بہ تفصیل بحث کی ہے ۔ جو بڑے شاعروں پر کبھی کبھی طاری ہو جاتی ہے ۔ اسی کیفیت کے عالم میں انشا کہتا ہے :

یک بیک اک نعرۂ نورانی کھینچ کر
بخشا ہے ہم نے جامۂ احرام کو فروغ

اور ولی کہتا ہے :

مڑ کے آنا ہے ترا باعثِ شوق
جس طرح تان گئی ، پھر آئی

پہلے شعر میں صدا میں نور اور رنگ دیکھا گیا ہے کہ نعرہ نورانی ہو گیا ہے ۔ دوسرے شعر میں محبوب کے واپس آنے کی کیفیت تان کی چلت پھرت سے مشابہ نظر آئی ہے کہ تان کا اسلوب ہی یہ ہے کہ جس سرتی سے اُٹھے گی ، اسی پر ختم ہوگی ۔ مصحفی اسی کیفیت کے عالم میں کہتا ہے :

اِک شب جھلک دکھا کر وہ مہ چلا گیا تھا
اب تک وہی سماں ہے غرفے کی جالیوں پر

اس شعر میں پتھر اور پتھروں کی بنی ہوئی جالیاں موجِ رنگ میں نہائی ہوئی نظر آتی ہیں ۔ فارسی کا مشہور شعر ہے :

جائے مشام دیدہ کشودم ببوئے گل
پنداشتم کہ گردِ رہِ یار می رسد

یہاں بصارت اور شامہ کا امتزاج ہو گیا ہے۔
اقبال کہتے ہیں :

یک نظر آں گوہر نابے نگر
تاج را در زیرِ مہتابے نگر
مرمرش زآبِ رواں گردندہ تر
یک دم آنجا از ابد پایندہ تر
عشقِ مرداں سرّ خود را گفتہ است
سنگ را با نوکِ مژگاں سفتہ است
عشقِ مرداں پاک و رنگیں چو بہشت
می کشاید نغمہ ہا از سنگ و خشت

''بالِ جبریل'' میں تشبیہات و استعارات کی وہ کیفیت خاص نہیں جو ''زبورِ عجم'' اور ''پیامِ مشرق'' میں ہے۔ تاہم بعض تشبیہات اور استعارات نہایت خوب صورت اور دل پذیر ہیں۔ مثلاً :

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ
بلبل فقط آواز ہے، طاؤس فقط رنگ

زمانے کے متعلق کہتے ہیں :

مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں
میں اپنی تسبیحِ روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ
ہر ایک سے آشنا ہوں، لیکن جدا جدا رسم و راہ میری
کسی کا راکب، کسی کا مرکب، کسی کو عبرت کا تازیانہ
ہوائیں ان کی، فضائیں ان کی، سمندر ان کے، جہاز ان کے
گرہ بھنور کی کھلے تو کیوں کر، بھنور ہے تقدیر کا بہانہ
ہوا ہے گو تند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے
وہ مردِ درویش جس کو حق نے دیے ہیں اندازِ خسروانہ

### (ب) محسناتِ شعر (صنائع و بدائع لفظی و معنوی) :

صنائع لفظی و معنوی آج کل کچھ ایسی بدنام ہوگئی ہیں کہ اگر یہ دعویٰ

کیا جائے کہ اقبال ابلاغ و اظہارِ مطالب کے لیے انھیں بہت چابک دستی اور ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں تو اکثر پڑھنے والے تعجب کا اظہار کریں گے ۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ بہ امتدادِ زمانہ ہم لوگ اپنے قدیم انتقادی نظریات اور متعلقہ مباحث سے نا آشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں ۔ اگر اس کے ساتھ یہ ہوتا کہ مغربی اسلوبِ انتقاد اور پیمانہ ہائے تقدیر شعر سے ہم کلیۃً آگاہ ہوتے تو اُردو ادب کو پرکھتے وقت ایک واضح معیار ہمارے سامنے ہوتا ، لیکن ہوا یہ ہے کہ ، بہ استثنائے چند ، آج کل کے نقاد نہ تو مغرب کے انتقادی نظریات سے پوری آگاہی رکھتے ہیں ، نہ اپنی قدیم انتقادی اقدار سے آگاہ ہیں ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اُردو میں انتقاد بے حد غیر متوازن اور غیر واضح ہے ۔ اُردو کو خالص مغربی اسلوبِ انتقاد کے مطابق جانچا جائے گا تو اس قسم کا نتیجہ برآمد ہوگا جو عبداللطیف صاحب نے غالب کے کلام کو پرکھنے کے بعد نکالا تھا کہ غالب کا شمار جلیل القدر شعرا میں نہیں ہو سکتا ۔

حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کے ادب کو اسی نظامِ نسبتی[1] کے حدود میں رکھ کر جانچا جا سکتا ہے جو اس ادب کی متعلقہ معاشرت اور ثقافت سے مربوط ہوتا ہے ۔ اگر ہم کسی زبان یا قوم کے ادب کو اُس نظام سے علیحدہ کر کے کسی غیر قوم یا غیر زبان کے پیمانۂ انتقاد سے ناپیں گے تو جو نتائج ہم مستخرج کریں گے ان میں سے بعض تو بالکل غلط ہوں گے اور بعض ان نیم حقائق (Half Truths) سے مشابہ ہوں گے جو کذب و دروغ سے زیادہ خطرناک ثابت ہو سکتے ہیں ۔ یہ درست ہے کہ انتقادی اسالیب ، نظریات اور پیمانے کچھ اقدار مشترک بھی رکھتے ہیں لیکن یہ قدریں بھی اکثر معاشرتی اور ثقافتی اختلاف اور سیاسی و تاریخی کوائف سے اثر پذیر ہوکر ایسی صورتیں اختیار کرتی ہیں کہ اشتراک کے وجود کا شعور بھی نہیں ہوتا ہے اور اگر ہوتا بھی ہے تو واضح نہیں ہوتا ہے ۔ کچھ بنیادی اقدار ایسی ضرور ہیں جو کم و بیش ہر انتقادی نظام میں مسلّمات کی حیثیت رکھتی ہیں ، لیکن مشکل یہ ہے کہ اگر صرف مسلّمات سے کام لے کر کسی فن پارے کو پرکھا جائے گا تو انتقاد

---

1. System of Reference —— صحیفہ نمبر ۱

ضرور ناقص ہوگا اور اکثر و بیشتر سطحی بھی ہوگا۔ پھر یہ بھی ہے کہ مسلّمات کی تعبیر و تفسیر میں اختلاف ہوگا، اور یہی اختلاف ایسی صورت اختیار کرے گا کہ مسلّمات کے معنی بدل جائیں گے۔ اسی طرح اگر اُردو ادب کو صرف قدیم مشرقی اقدارِ ادب کے مطابق پرکھا گیا تو بہ مرورِ زمانہ سائنسی انکشافات اور علمی و فنی اکتشافات سے انسان کی بصیرت میں جو اضافہ ہوا ہے اس سے بالکل کام نہیں لیا جا سکے گا۔ نفسیات کے دائرے میں جو حیرت انگیز معلومات ذہنِ انسانی کو میسر آئی ہیں ان کی وجہ سے اب ہم پرانے نقادوں اور ادیبوں کی نسبت اپنی ذات کے کوائف کا زیادہ گہرا شعور حاصل کر سکتے ہیں اور یہ بڑا ظلم ہوگا کہ کسی فن پارے کو پرکھتے وقت ان تمام انکشافات کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں جن کی بدولت ہم فن کار کے محرّکاتِ تخلیق، عملِ تخلیق اور متعلقہ کوائف کا بہتر تجزیہ کر سکتے ہیں۔ آج کل کے انسان کو (اور ظاہر ہے کہ فن کار بھی انسان ہے) اپنی ذات اور اپنی واردات و کیفیات اور اعمال و عوامل کے متعلق اتنی معلومات حاصل ہو چکی ہیں کہ ماضیِ قریب کا انسان بھی ان کا تصور نہیں کر سکتا تھا۔ مختصر یہ ہے کہ آج کل اُردو ادب کو پرکھتے وقت نقاد پر لازم ہے کہ وہ مشرقی اسلوبِ انتقاد کے اُس جلیل القدر ذخیرے سے بھی فائدہ اُٹھائے جو اُس کی میراث ہے اور عصرِ حاضر کے اُن نئے انتقادی نظریات کو بھی نظر میں رکھے جو جدید علمی و فنی انکشافات سے مربوط ہیں۔

بات یہاں سے شروع ہوئی تھی کہ اقبال صنائع لفظی و معنوی کو بہت ہنرمندی اور چابک دستی سے استعمال کرتے ہیں اور یہ بات سن کر اکثر لوگوں کو تعجب ہوگا کیونکہ بہ مرورِ زمانہ ہم لوگ مشرق کے انتقادی نظریات اور متعلقہ مباحث سے نا آشنا ہوگئے ہیں۔ دراصل صنائع لفظی و معنوی کے کلمات پڑھ کر یا سن کر ہمیں فوراً لفظی شعبدہ گری کا خیال آتا ہے اور ساتھ ہی یاد آتا ہے کہ اس شعبدہ گری کی مثالیں یہ ہیں:

زلف لٹکا کے وہ جس دم سرِ بازار چلا
ہر طرف شور اُٹھا، مار چلا مار چلا

---

آنکھ پڑتے ہی قرار و صبر و طاقت لے گئے
خال مشکیں دلبری میں گوے سبقت لے گئے
اس شکر لب کی محبت میں مرا ہوں دیکھنا
غیر بھر بھر کے کوڑے تربت پہ شربت لے گئے

---

لڑ کر رقیب یار کے گھر سے نکل گیا
مریخ آج برج قمر سے نکل گیا

حقیقت یہ ہے کہ لفظی شعبدہ‌گری بنفسہ کوئی بری چیز نہیں - ہنرمندی اور چابک دستی سے برتی جائے تو محاسن سخن میں شمار ہوتی ہے اور خواہ مخواہ ازراہ تکلف استعمال کی جائے تو ذوق سلیم پر بار گزرتی ہے -

یوسف حسین خاں ''اردو غزل'' میں لکھتے ہیں :

یہی حال رعایت لفظی کا ہے - اگر اس سے شعر کی رمزی یا ایمائی کیفیت بلا کسی تکلف کے بڑھ جائے تو سامع اس سے لطف اندوز ہوگا ورنہ اگر یہ احساس پیدا ہو کہ شاعر نے تکلّف اور تصنّع سے کام لیا ہے تو طبیعت اس کی طرف کبھی مائل نہ ہوگی - ایسی لفظی رعایتوں سے بجائے کوفت اور بے لطفی کے کچھ حاصل نہیں ہوگا - یہ ضلع جگت اور لفظوں کی شعبدہ کاری روح تغزّل کا خون کرتی ہے - چند عام مثالیں درج کی جاتی ہیں :

آتے ہی تو نے گھر کے پھر جانے کی سنائی
رہ جاؤں سن نہ کیونکر یہ تو بری سنائی

(ذوق)

دے[۱] دوپٹہ تو اپنا ململ کا
ناتواں ہوں، کفن بھی ہو ہلکا

(ناسخ)

---

۱- مطبوعہ مکتبہ جامعہ دہلی، بار دوم، صفحات ۲۵۷ - ۲۶۰ -
دوسرے مصرعے پر کسی کی یہ گرہ دیکھیے :
ڈال دو سایہ اپنے آنچل کا
ناتواں ہوں، کفن بھی ہو ہلکا

ان مثالوں کے خلاف ایسی مثالیں بھی ہیں جن میں رعایتِ لفظی جدتِ ادا میں جان ڈال دیتی ہے اور شعر کا معنوی اور رمزی اثر کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے ۔ یہاں صرف چند مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے :

زلفیں اس کی ہوا کریں برہم
ہم کو بھی پیچ و تاب ہے سو ہے

---

گرچہ آوارہ جوں صبا ہیں ہم
لیک لگ چلنے میں بلا ہیں ہم

(میر)

---

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

---

بوئے گل ، نالۂ دل ، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

اس قسم کی مثالوں سے غالب کا دیوان بھرا پڑا ہے ، اور دوسرے شاعروں کے ہاں بھی کثرت سے ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں رعایتِ لفظی سے کلام کی شگفتگی ، بلندی اور تاثر میں اضافہ ہوا ۔''[1]

صنائع لفظی و معنوی کا تعلق علمِ بدیع سے ہے اور علمِ بدیع معانی اور بیان سے مربوط ہے ۔ صنعتوں کے صحیح محلِ استعمال کے رموز تبھی دریافت ہو

---

۱۔ علم بدیع کے ماہر رعایتِ لفظی کا ذکر بھی نہیں کرتے ، نہ رعایت لفظی کوئی صنعت ہے ۔ ہوا یہ ہے کہ جوں جوں بدیع سے واقفیت کم ہوتی گئی ہے رعایت لفظی کے معانی میں وسعت پیدا ہوتی چلی گئی ہے ۔ یہاں تک کہ اب پڑھے لکھے لوگ بھی اسے صنعت خیال کرتے ہیں ۔ اور جہاں لفظوں کی شعبدہ کاری یا لفظوں کا کھیل نظر آتا ہے ، اس صنعت کا ذکر کر دیا جاتا ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ رعایتِ لفظی کی جتنی مثالیں یوسف حسین خاں صاحب نے دی ہیں وہ (اچھی ہوں یا بری) مراعات النظیر ، مبالغہ ، تجنیس ، شبہ ، اشتقاق ، ایہامِ تناسب یا کسی اور صنعت کی تعریف میں آتی ہیں ۔

سکتے ہیں کہ معانی ، بدیع اور بیان کا ربطِ باہمی واضح کیا جائے اور بدیع کی تعریف کی تشریح و توضیح کی جائے ۔

معانی اُن قواعد و ضوابط سے عبارت ہے جن سے آگاہ ہونے کے بعد ادیب اپنے مفہوم کے ابلاغ و اظہار پر قدرت تام حاصل کرتے ہیں اور الفاظ کے صحیح اور بر محل استعمال کا طریقہ سیکھتے ہیں ۔ فصاحت اور بلاغت کے مباحث اسی علم کے دائرے میں محصور ہیں اور اس لیے لازماً کلامِ فصیح اور کلامِ غیر فصیح میں اور کلامِ بلیغ اور کلامِ غیر بلیغ میں امتیاز کرنے کا طریقہ بتانا بھی اسی علم کا کام ہے ۔

بیان اُن اصول و قواعد سے بحث کرتا ہے جن سے آگاہ ہونے کے بعد ادیب کو یہ معلوم ہو کہ ابلاغ و اظہارِ مفہوم کے مختلف اسالیب کیا ہیں ۔ یہی علم اس بات کی توضیح کرتا ہے کہ مختلف اسالیب میں سے کون سا اسلوب اظہار و ابلاغ کے لیے سب سے زیادہ موزوں اور مناسب ہے ۔

اس علم کا مدار مجازِ مرسل ، کنایہ ، تشبیہ اور استعارہ کے مباحث پر ہے ۔ اب معانی اور بیان میں یہ فرق بھی واضح ہوگیا کہ بیان الفاظ کے معانیِ مجازی سے بحث کرتا ہے اور علمِ معانی مجاز کو چھوتا بھی نہیں ۔

بدیع وہ علم ہے جس سے فصیح اور بلیغ کلام کی لفظی اور معنوی خوبیاں معلوم ہوتی ہیں اور جو ادیب کو کلام کی زینت اور آرائش کے اسالیب اور طریقے بتاتا ہے ۔ سجاد مرزا نے اس کی تشریح یوں کی ہے کہ تزئین و تحسینِ کلام کے سلسلے میں یاد رکھنا چاہیے کہ لفظ معنی کا تابع ہے ۔ جو چیزیں معانی میں خوبی اور حسن پیدا کرتی ہیں وہ صنائع معنوی کہلاتی ہیں اور جن آرائشوں کا تعلق محض لفظوں سے ہوتا ہے وہ صنائع لفظی کہلاتی ہیں ۔ یہاں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے کہ علم بدیع اس بات کا گویا اعتراف کرتا ہے کہ حسن پیکر میں بھی ہوتا ہے اور معانی میں بھی ۔ موجودہ اسلوبِ انتقاد کے مطابق لفظ اور معنی ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں ، انھیں محض نظریاتی طریقے پر جدا کیا جا سکتا ہے ۔ معانی کی نوعیت یہ فیصلہ کرتی ہے کہ الفاظ کون سے استعمال کیے جائیں گے تاکہ معانیٔ مطلوب کی تمام دلالتیں واضح ہو جائیں ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ بدیع کی جو تعریف کی گئی ہے وہ لفظ و معنی کے ربط کے موجودہ تصوّر کی نقیض نہیں ۔ وجہ یہ ہے کہ بدیع کا موضوع تحسینِ کلام بتایا گیا ہے اور کلام میں

الفاظ و معانی دونوں شامل ہیں ۔ یہ ملحوظ رکھ کر علم کی تعریف کو جانچا جائے تو معلوم ہوگا کہ دراصل یہ وہ علم ہے جو ہیئت اور پیکر میں وہ حسن پیدا کرنے کے گر سکھاتا ہے جو فنونِ لطیفہ سے مخصوص ہوتا ہے اور معانی کے ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں اُن اصولوں کی طرف اشارہ کرتا ہے جن سے کام لے کر ادیب معنی اور لفظ میں وہ مطابقتِ تام پیدا کر سکتے ہیں جس کے بغیر ادب وجود میں نہیں آتا ۔ تو صنعتیں لفظی ہوں یا معنوی ان کا مقصد ہی یہ ہے کہ وہ لفظ و معنی میں مطابقتِ تام پیدا کرنے میں مد و معاون ہوں اور اس فنی حسن و جمال کی تخلیق میں مدد دیں جو جانِ کلام ہے ۔

مزید غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ علم بدیع کے مطالعے کی غایت یہ تھی کہ شاعر اپنے مافی‌الضمیر کا اظہار سوچ سمجھ کر کرے ۔ تزئین و آرائشِ کلام کی ترغیب اس لیے دلائی گئی کہ جب سخنور اور انشا پرداز صنعت‌گری کی طرف مائل ہوگا اور عملِ تخلیق کے مختلف مراحل سے گزرے گا تو لازماً اسے اظہار و ابلاغ کے مختلف پیرایوں پر غور کرنا پڑے گا ۔ آرائشِ کلام کی کوشش میں جو غور و فکر صرف کیا جاتا ہے اس سے یہ فائدہ ہو سکتا ہے کہ الفاظ کی وہ خاص ترتیب حاصل ہو جائے جو معانیِ مطلوب کے اظہار کے لیے مقدّر ہو چکی ہے اور جس کی جستجو تخلیقی فن کار کو بے تاب و بے قرار رکھتی ہے ۔ بالفاظِ دیگر صنائع معنوی استعمال کرنے کی ترغیب دلانا تخلیقی عمل کی گرمیٔ رفتار کو روکنے کا بہانہ ہے ۔ مقصد یہ ہے کہ فن کار جلدی نہ کرے اور الفاظ کی اس خاص ترتیب کی جستجو کرتا رہے جو مفہومِ مطلوب کی تمام دلالتوں کو ادا کر سکتی ہے ۔ مختلف صنائع معنوی کی تعریفوں پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ان کے برمحل استعمال سے مفہوم کے ابلاغ و اظہار میں بڑی مدد ملتی ہے ۔ اس سلسلے میں مراعات النظیر ، ایہامِ تناسب ، توجیہ اور تضاد بڑی خوب صورت اور خیال افروز صنعتیں ہیں (تشریح آگے آتی ہے) ۔ جو فن کار اپنے عملِ تخلیق میں کاوش اور محنت سے کام لے گا اس پر یہ نکتہ خود بخود روشن ہوگا کہ صنائع معنوی کے استعمال کی غایت کیا ہے ۔ جب فن کار شعوری طور پر صنعتیں استعمال کرے گا تو وہ لازماً الفاظ کے استعمال میں محتاط ہوگا اور صرف ایسے الفاظ استعمال کرے گا جو صوتی یا لفظی و معنوی اعتبار سے مربوط ہوں ۔ ایسا فن کار اپنے کلمات کی دلالتوں پر غور کرنے کے بعد مفہوم کے ابلاغ و اظہار کے لیے انھیں اس طرح

استعمال کرے گا کہ تمام صوتی اور معنوی تلازمے قائم رہیں ۔

اس تمام کاوش کا مقصد اگر یہ ہو کہ مطالب و معانی کی توضیح ہو اور الفاظ و معانی میں مطابقتِ تام پیدا ہو تو صنعتیں خوب صورت اور دل پذیر ہوں گی لیکن اگر فن کار محض آرائشِ کلام کے لیے صنعتوں کا انبار لگا دے گا تو پڑھنے والے کی توجہ مطالب کی طرف سے ہٹ جائے گی اور صرف صنائع کلام ملحوظ خاطر رہ جائیں گی ۔ اس سے ممکن ہے پڑھنے والے کو کچھ تفریح حاصل ہو جائے لیکن اصل مطلب کہ توضیحِ مفہوم ہے ، فوت ہو جائے گا ۔

پہلے یہ تفصیل بیان کیا جا چکا ہے کہ اقبال نے اپنے مفہوم کے ابلاغ و اظہار کے لیے مشرق و مغرب کے انکشافات اور انتقادی نظریات سے فائدہ اٹھایا ہے لیکن صنائع معنوی کے استعمال کے سلسلے میں اس نے مشرق کے بلند مرتبہ شعرا کی پیروی کی ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھیں ایسے ہم نشیں دوست اور استاد میسر آئے تھے جو نہ صرف معانیِ بیان اور بدیع کے رموز سے خود واقف تھے بلکہ ان علوم کی غایت بھی اقبال کے ذہن نشین کر سکتے تھے ۔

اقبال کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے صنائع لفظی و معنوی سے اس طرح کام لیا ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ مطالب و مفہوم کی طرف رہتی ہے لیکن یوسف حسین خاں کے الفاظ میں صنعتوں کے استعمال سے کلام کی رمزی تاثیر میں اور خیال افروزی میں اضافہ ہو جاتا ہے ۔ اقبال کے کلام میں کم و بیش تمام صنائع معنوی بڑی ہنرمندی اور چابک دستی سے استعمال ہوئی ہیں لیکن تضاد ، حشو ملیح ، مراعات النظیر ، حسنِ تعلیل ، ایہام اور ایہامِ تناسب سے انھوں نے زیادہ کام لیا ہے کہ ان کی مدد سے معانی کی تمام دلالتیں روشن ہو جاتی ہیں ۔

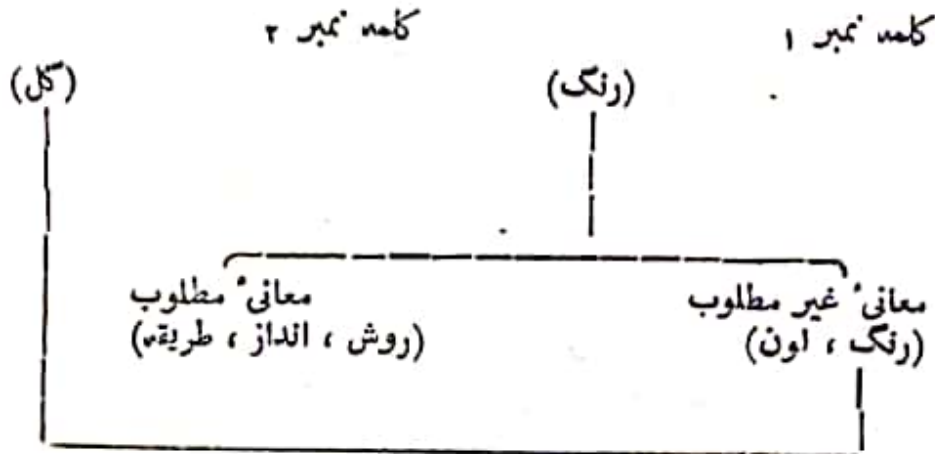
مراعات النظیر اور ایہامِ تناسب تو خاص طور پر خیال افروز صنعتیں ہیں اور ان کا مقصد یہ ہے کہ کسی خیال اور اس کے متعلقہ کوائف کے ابلاغ اور اس کی دلالتوں کی توضیح کے لیے ذوقِ سلیم اور حسنِ انتخاب سے کام لے کر شاعر جہاں تک ممکن ہو وہ تمام لبریز معانی اور خیال افروز الفاظ و کلمات کام میں لائے جن سے خیال یا متعلقہ کوائف یا دلالتوں کا کوئی پہلو مربوط ہو ، تاکہ الفاظ سے معانی کے تمام تہہ در تہہ سلسلے مترشح ہوں اور ذہن صوتی یا معنوی اعتبار سے مربوط الفاظ و کلمات اور تلازموں کا سہارا لےکر اس منزل کی طرف رواں ہو جہاں وہ رموز و اسرار بھی منکشف ہو جاتے ہیں جو بہ ظاہر الفاظ سے متبادر نہیں ہوتے ۔

مراعات النظیر کی تعریف یوں کی گئی ہے کہ کلام میں کئی ایسی چیزیں مذکور ہوں جو باہم مناسبت رکھتی ہوں ، یا ایسے الفاظ جمع کیے جائیں جن میں نسبتِ معنوی ہو ۔ شرط یہ ہے کہ یہ نسبت تضاد یا تقابل کی نہ ہو ، یعنی ایسی چیزیں مذکور نہ ہوں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں ۔

اب تضاد کی تعریف خود ہی معیّن ہو گئی ، یعنی کلام میں ایسے الفاظ جمع کرنا جن کے معانی میں فی‌الجملہ تقابل ہو ، یا ایسی چیزوں کا ذکر کرنا ، جو ایک دوسرے کی ضد ہوں ، اور ضد بھی ایک نسبت ہی کی قسم ہے (کہ حقائق بھی تخالف یا تضاد ہی سے پہچانے جاتے ہیں) ۔

## ایہامِ تناسب :

اس صنعت کی صورت یہ ہے کہ شاعر کلام میں دو لفظ استعمال کرتا ہے جن میں سے ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں ۔ ایک معنیٔ مطلوب و مقصود اور دوسرے معنیٔ غیر مطلوب و غیر مقصود ۔ معانیٔ غیر مطلوب یا غیر مقصود کا اس پہلے لفظ سے تعلق ہوتا ہے جس کا ذکر اُوپر کیا جا چکا ہے ۔ اس طرح سے تناسب کی بھی اور ایہام کی بھی صورت پیدا ہو جاتی ہے ۔ اس صنعت کی تفصیل مندرجہ ذیل شجرے سے ظاہر ہوگی :

انیس کہتا ہے :

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

اس شعر میں رنگ کے دو معنی ہیں ؛ پہلے روش ، طریقہ ، انداز ۔ اور دوسرے وہی سامنے کے معنی یعنی رنگ ۔ معانیٔ مطلوب تو روش ، انداز اور طریقہ ہیں لیکن دوسرے معانی جو غیر مطلوب ہیں ، اُنھیں پھول سے یک گونہ مناسبت ہے یا تعلق ہے ۔

اسی طرح انیس ہی کا شعر ہے :

گل ہی فقط نہ کرتے تھے ربِّ علا کی مدح
ہر خار کے بھی نوکِ زباں تھی خدا کی مدح

یہاں 'نوکِ زباں' سے مراد ازبر ہونا ہے لیکن 'نوک' کے جو مجموعی معانی ہیں ان کا تعلق خار سے قائم ہے ۔

شاد کہتا ہے :

اس چشمِ نیم خواب سے کس کو یہ تھی اُمید
جادو جگائے سرمۂ دلبالہ دار کا

اس شعر میں صنعتِ ایہام تناسب کی بجائے ایہام تضاد کی صورت پیدا ہوئی ہے ۔ ایک تو یہ کہ 'چشمِ نیم خواب' سے مراد مدھ بھری ، مخمور سی آنکھیں ہیں جیسے کسی کو نیند آئی ہو ، جیسے پلکیں بوجھل ہو رہی ہوں ، لیکن خواب کے دوسرے معنی سونا ہیں اور ان کا جاگنے سے تعلق تضاد کا ہے ۔ جادو جگانے کے جو معنی مراد ہیں وہ ہیں عشوہ گری کرنا اور جادو کرنا لیکن جگانا کے جو معنی غیر مطلوب ہیں ، ان کی نسبت خواب سے تقابل تضاد کی ہے ۔ حسرت کہتا ہے :

اے یار تیرا حسنِ شرابی
لایا ہے دل پر کتنی خرابی

'خرابی' کے معانیٔ مطلوب تو ظاہر ہیں لیکن دوسرے معانی کا اشارہ بھی قائم ہے کہ خراب مست کو کہتے ہیں اور اس معنی کا تعلق حسنِ شرابی سے قائم ہے ۔ اس سلسلے میں آتش نے قیامت کا شعر کہا ہے :

آنکھیں عاشق کو نہ 'تو اے بتِ رعنا دکھلا
'پتلیوں کا کسی نادان کو تماشا دکھلا

ان اشعار میں مراعات النظیر ، تضاد اور ایہامِ تناسب کی نزاکتوں اور

رمزی کیفیتوں پر بھی غور کیجیے گا :

قمریاں بولیں ، پپیہے کوکیں
کان کی بات مری غل ٹھہرے
ہم جو چپ ہوں سڑی کہلائیں[1]
آپ جو چپ ہوں تغافل ٹھہرے
تم جسے چاہو چڑھا لو سر پر
ورنہ یوں دوش پہ کاکل ٹھہرے

---

یا تنگ نہ کر ناصحِ ناداں مجھے اتنا
یا چل کے دکھا دے دہن ایسا کمر ایسی
مکھڑا وہ بلا ، زلفِ سیہ فام وہ کافر
کیا خاک جیے جس کی شب ایسی سحر ایسی

(آزردہ)

خط بڑھا، کاکل بڑھی، زلفیں بڑھیں، گیسو بڑھے
حسن کی سرکار میں جتنے بڑھے ہندو بڑھے
بعد مدت کے گلے ملتے ہوئے رکتا ہے دل
اب مناسب ہے یہی کچھ میں بڑھوں کچھ تو بڑھے

(ذوق)

ہاں تأمّل دمِ ناوک فگنی خوب نہیں
ابھی چھاتی مری تیروں سے چھنی خوب نہیں
بزم میں تو دُرِ دنداں نہ دکھا ہنس ہنس کر
کوئی کھا جائے جو ہیرے کی کنی ، خوب نہیں

(ذوق)

جس نے بنا دیا مجھے وحشی و خستہ حال سا
ہائے وہ شکل چاند سی ، ہائے وہ قد نہال سا

(داغ)

---

۱- بہ قطع و یقین دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ اس شعر کی اصل صورت یہی ہے - شاعر کا نام بھی معلوم نہیں -

اُس طرف جلتی ہے طاقِ عرش میں قندیلِ ماہ
اِس طرف روشن ہے روئے دوست سے مشکوئے دوست
اُس طرف تاروں کے خوشے زیبِ بزمِ آسماں
اِس طرف پھولوں کے گجرے زینتِ بازوئے دوست
اُس طرف افسانہ خواں ہیں عندلیبانِ بہار
اِس طرف ہم داستاں ہیں مطربانِ کوئے دوست

اقبال نے ان تینوں صنعتوں کے استعمال میں جو دادِ نکتہ سنجی دی ہے اس کی مثالیں بھی بہت دلچسپ اور دل پذیر ہیں ۔ "شکوہ" میں کہتے ہیں :

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہمنوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

اس شعر میں دو کلمات استعمال ہوئے ہیں ، 'بلبل' اور 'ہم نوا' ۔ ہم نوا کے دو معنی ہیں ، ایک دوست اور دوسرے ہم صفیر ، مل کر گانے والا ، سنگیت کا ساتھی ، مراد دوست ہے لیکن نوا کو بلبل سے جو تعلق ہے وہ قائم ہے ۔ اس طرح پہلے مصرعے میں ''ہمہ تن گوش رہوں'' سے مراد یہ ہے کہ متوجہ رہوں لیکن 'گوش' کے لغوی معانی کا تعلق نالے سے بھی ہے اور سننے سے بھی ۔ صرف یہی نہیں بلکہ 'بلبل' میں اور 'گل' میں مراعات النظیر ہے ۔ 'نالے' میں اور 'نوا' میں تضاد ہے ، پھر 'نوا' میں اور 'خاموش' میں تضاد ہے ۔

اس شعر میں ایہام تناسب کی جگہ ایہامِ تضاد کی صورت ہے :

ہم کو جمعیّتِ خاطر یہ پریشانی تھی
ورنہ اُمّت ترے محبوب کی دیوانی تھی

'پریشانی' کے ایک تو لغوی معنی ہیں یعنی بکھر جانا ، لیکن وہ مراد نہیں ، مراد تکدّر اور اضطراب ہے ۔ لیکن پریشانی کے معانیٔ غیرمطلوب کو جمعیّت سے نسبت ہے اور یہ نسبت تضاد کی ہے ۔ یہی حال جمعیّتِ خاطر کا ہے کہ مراد سکون ہے لیکن جمعیّت کے جو دوسرے معنی ہیں ، یعنی میل جول ، ان سے پریشانی کے لغوی معنی کو تضاد کی نسبت ہے ۔

''شمع اور شاعر'' میں شمع کہتی ہے :

میں تو جلتی ہوں کہ ہے مضمر مری فطرت میں سوز
تو فروزاں ہے کہ پروانوں کو ہو سودا ترا

گریہ ساماں میں کہ میرے دل میں ہے طوفانِ اشک
شبنم افشاں تو کہ بزمِ گل میں ہو چرچا ترا

پہلے شعر میں بھی سوز کے کلمے پر ایہام تناسب کا مدار ہے لیکن دوسرا شعر اس صنعت کی بہت ہی اچھی مثال ہے۔ 'شبنم افشاں' سے مراد رونا ہے اور یہی معنیٰ مطلوب ہے، لیکن گل سے شبنم کے دوسرے معنی کا تعلق قائم ہے۔ اس پر بھی غور فرما لیجیے کہ شعر کا صوتی آہنگ کتنا دل پذیر ہے۔ گل و شبنم میں صنعت مراعات النظیر بھی قائم ہے۔ یہی حالت گریہ و اشک کی ہے۔

اسی نظم کے آخری بند میں کہتے ہیں:

آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک
بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی

ظاہر ہے کہ یہاں ہم نفس سے مراد ہمدم اور دوست ہے لیکن نفس کے دوسرے معنی سے بادِ صبا کا کتنا نازک تعلق ہے کہ سانس کا دار و مدار ہوا پر ہے اور یوں ہوا کا چلنا بھی جیسے ہوا کا سانس لینا ہے۔ چمن اور بزمِ گل اور باد صبا کی رعایتیں بھی دیکھ لیجیے کہ مراعات النظیر کا رنگ پیدا کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں انیس کا ایک شعر یاد آ گیا کہ صنعت گری کی معراج پر پہنچ گیا ہے۔ باغ کی تصویر کھینچتے ہوئے کہتا ہے:

رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد
یہ خوف تھا کہ دلہن گل پر پڑے نہ گرد

ظاہر ہے کہ پھونک کر قدم رکھنے سے احتیاط کرنا مراد ہے، لیکن پھونکنے سے ہوا کا کتنا نازک اور دقیق تعلق ہے۔ گرد سے بھی اس کا تلازمہ ذہن میں رکھیے گا۔

اقبال ''والدۂ مرحومہ کی یاد میں'' میں کہتے ہیں:

مثلِ ایوانِ سحر مرقد فروزاں ہو ترا
نور سے معمور یہ خاکی شبستاں ہو ترا
آسماں تیری لحد پر شبنم افشانی کرے
سبزۂ نورستہ اس گھر کی نگہبانی کرے

پہلے شعر میں صنعت کا مدار 'شبستان' پر ہے کہ مراد شبستان سے مرقد یا تربت ہے جہاں مرنے والے نے آرام پایا اور جسے اس نے اپنا گھر بنایا۔ لیکن

اسی کلمے کا ایک جزو 'شب' ہے اور اس سے سحر کو نسبتِ تضاد حاصل ہے۔
(ایہامِ تناسب اور ایہامِ تضاد دونوں کی مثالیں دی جا رہی ہیں) دوسرے شعر میں شبنم افشانی سے مراد گریہ ہے لیکن شبنم کا تعلق سبزے سے ظاہر ہے۔

پہلے شعر میں فروزاں ، نور اور سحر میں مراعات النظیر ہے۔ اگر دونوں شعروں کو قطعہ سمجھیے تو 'خاکی شبستان' اور 'آسمان' میں تضاد ہے۔

یہ مثالیں تو اصلاً ایہامِ تناسب کی تھیں۔ اب تضاد اور مراعات النظیر کا رنگ دیکھیے۔

مندرجہ ذیل اشعار میں ان دونوں صنعتوں کی دل پذیری دیدنی ہے کہ ایسی چابک دستی اور ہنرمندی سے استعمال ہوئی ہیں کہ باید و شاید۔ بعض مقامات تو ایسے ہیں کہ جب تک خاص طور پر سراغ نہ دیا جائے ، شبہ بھی نہیں ہوتا کہ کوئی صنعت موجود ہے۔ اقبال نے اپنی ہنرمندی سے کام لے کر اشعار میں ایسی کیفیت پیدا کی ہے کہ الفاظ سے وہ معانی بھی مترشّح ہوتے ہیں جن پر بہ ظاہر الفاظ دلالت نہیں کرتے۔

کہیں مراعات النظیر کی ہم آہنگی سے کام لے کر ، کہیں تضاد کے تقابل و تخالف سے فائدہ اُٹھا کر اور کہیں دونوں کو ایک ہی شعر میں سمو کر اُنھوں نے اپنے بہت سے دقیق اور 'پراسرار افکار و تصورات ہم تک یوں پہنچا دیے ہیں کہ ذہن میں اگر معانی' مطلوب کی تمام دلالتیں روشن نہیں ہوئیں تو کم از کم اکثر پہلو پرافشاں ضرور ہو گئے ہیں :

دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر
نیا زمانہ ، نئے صبح و شام پیدا کر
خدا اگر دلِ فطرت شناس دے تجھ کو
سکوتِ لالہ و گل سے کلام پیدا کر
اُٹھا نہ شیشہ گرانِ فرنگ کے احساں
سفالِ ہند سے مینا و جام پیدا کر
میں شاخِ تاک ہوں میری غزل ہے میرا ثمر
مرے ثمر سے مئے لالہ فام پیدا کر

مرا طریق امیری نہیں ، فقیری ہے
خودی نہ بیچ ، غریبی میں نام پیدا کر

---

شہیدِ محبّت نہ کافر نہ غازی
محبّت کی رسمیں نہ ترکی نہ تازی
وہ کچھ اور شے ہے ، محبت نہیں ہے
سکھاتی ہے جو غزنوی کو ایازی
نہ محتاجِ سلطاں نہ مرعوبِ سلطاں
محبت ہے آزادی و بے نیازی
مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے
یہ آدم گری ہے ، وہ آئینہ سازی

---

لذتِ نغمہ کہاں مرغِ خوش الحان کے لیے
آہ اس باغ میں کرتا ہے نفس کوتاہی
صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند
کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

---

کھو نہ جا اس سحر و شام میں اے صاحبِ ہوش
اِک جہاں اور بھی ہے جس میں نہ فردا ہے نہ دوش
کس کو معلوم ہے ہنگامۂ فردا کا مقام
مسجد و مکتب و میخانہ ہیں مدت سے خموش

---

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی
دیا ہے میں نے اُنھیں ذوقِ آتش آشامی[1]

---

۱۔ تضاد اور مراعات النظیر کا رنگ داغ کے ان اشعار میں دیکھیے گا :
وہ کیا چارۂ تلخ کامی کریں گے
بھی نا کہ شیریں کلامی کریں گے ؟

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

حقیقت ابدی ہے مقامِ شبیّری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

---

نے مُہرہ باقی ، نے مُہرہ بازی
جیتا ہے رومی ، ہارا ہے رازی
آزر کا پیشہ خارا تراشی
کارِ خلیلاں خارا گدازی

---

مجھے وہ درسِ فرنگ آج یاد آتے ہیں
کہاں حضور کی لذت ، کہاں حجابِ دلیل
اندھیری شب ہے ، جدا اپنے قافلے سے ہے تو
ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

---

جرأت ہو تو افکار کی دنیا سے گزر جا
ہیں بحرِ خودی میں ابھی پوشیدہ جزیرے
کھلتے نہیں اس قلزمِ خاموش کے اسرار
جب تک تو اسے ضربِ کلیمی سے نہ چیرے

---

مجھے آہ و فغانِ نیم شب کا پھر پیام آیا
تھم اے رہرو کہ شاید پھر کوئی مشکل مقام آیا
یہ مصرع لکھ دیا کس شوخ نے محرابِ مسجد پر
یہ ناداں گر گئے سجدوں میں ، جب وقتِ قیام آیا

---

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

اطاعت میں اغیار خامی کریں گے
ہمیں بندہ پرور غلامی کریں گے
کریں آپ سے ہم دغا ، توبہ توبہ !
یہ کوفی کریں گے ، یہ شامی کریں گے

مثل آئینہ مشو محوِ جمالِ دگراں
از دل و دیدہ فروشوے خیالِ دگراں
اے کہ نزدیک تر از جانی و پنہاں ز نگہ
ہجر تو خوش ترام آید ز وصالِ دگراں

---

حسرتِ جلوۂ آں ماہ تمامے دارم
دست بر سینہ ، نظر بر لبِ بامے دارم
نہ بہ امروز اسیرم ، نہ بہ فردا نہ بہ دوش
نہ نشیبے ، نہ فرازے ، نہ مقامے دارم

---

خیز و نقاب بر کشا پردگیانِ ساز را
نغمۂ تازہ یاد دہ مرغِ نوا طراز را
جادہ ز خونِ رہرواں تختۂ لالہ در بہار
ناز کہ راہ مے زند قافلۂ نیاز را
دیدۂ خوابناک او گر بہ چمن کشودۂ
رخصتِ یک نظر بدہ نرگسِ نیم باز را

---

حلقہ بستند سرِ تربتِ من نوحہ گراں
دلبراں ، زہرہ وشاں ، گلبدناں ، سیم براں
در چمن قافلۂ لالہ و گل تخت کشود
از کجا آمدہ اند ایں ہمہ خونیں جگراں
ایکہ در مدرسہ جوئی ادب و دانش و ذوق
نخرد بادہ کس از کارگہِ شیشہ گراں
خرد افروز مرا درسِ حکیمانِ فرنگ
سینہ افروخت مرا صحبتِ صاحب نظراں
برکش آں نغمہ کہ سرمایۂ آب و گل تست
اے ز خود رفتہ تہی شو ز نوائے دگراں

---

چندے بروئے خود کشی پردۂ صبح و شام را
چہرہ کشا ، تمام کن جلوۂ ناتمام را
سوز و گداز حالتے ست بادہ ز من طلب کنی
پیش تو گر بیاں کنم مستی آں مقام را
نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست
سوئے قطار مے کشم ناقۂ بے زمام را

---

ازاں آبے کہ در من لالہ کارد ساتگینے دہ
کف خاک مرا ساقی بہ باد فرودینے دہ
زمینائے کہ خوردم در فرنگ اندیشہ تاریک است
سفر ورزیدۂ خود را نگاہ راہ بینے دہ
چو خس از موج ہر بادے کہ مے آید ز جا رفتم
دل من از گماں ہا در خروش آمد ، یقینے دہ
بجانم آرزوہا بود و نابود شرر دارد
شبم را کوکبے از آرزوے دل نشینے دہ

---

ساقیا بر جگرم شعلۂ نمناک انداز
دگر آشوب قیامت بہ کف خاک انداز
او بہ یک دانۂ گندم بہ زمینم انداخت[1]
تو بہ یک جرعۂ آب آنسوئے افلاک انداز
مے تواں ریخت در آغوش خزاں لالہ و گل
خیز و بر شاخ کہن خون رگ تاک انداز

ارتقا کی منزلیں دکھانے کے لیے تصورات کی رزم آرائی کا جو نقشہ اقبال نے "بانگ درا" میں کھینچا ہے اس کی نظیر ملنی مشکل ہے ۔ خیر و شر اور

---

۱۔ کسی کا کیا اچھا شعر ہے :
دانہ کھائے ہوئے آدم کو زمانہ گزرا
ہنستے ہیں دیکھ کے اب تک لب گندم مجھ کو

حیات و ممات جس طرح باہم معرکہ آرا رہے ہیں ان کی ہنگامہ آرائی سے جس طرح انسان کے جسم و جان کی ممکنات کا اظہار ہوا ہے، اس کا بیان سنیے گا۔ اس بیان کی صنعت گری بیش تر تضاد اور تقابل کی مرہون۔ منت ہے کہ یکے بعد دیگرے ایسی علامتیں سامنے آتی ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی
حیات شعلہ مزاج و غیور و شور انگیز
سرشت اس کی ہے مشکل کشی، جفا طلبی
سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحر گاہی
ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی
کشاکشِ زم و گرما تپ و تراش و خراش
ز خاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی
مقامِ بست و شکست و فشار و سوز و کشید
میانِ قطرۂ نیسان و آتشِ عنبی
اسی کشاکشِ پیہم سے زندہ ہیں اقوام
یہی ہے رازِ تب و تابِ ملّتِ عربی
مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند
ستارہ می شکنند آفتاب می سازند

## حشو:

حشو بفتح اول و سکون ثانی اس کے لغوی معنی ہیں 'پر کرنا۔ مثال کے طور پر لحاف و بالش میں روئی، اون یا پر بھر دیے جائیں تو یہ چیزیں حشو ہوں گی۔

حشو کا اصطلاحی مفہوم یہ ہے کہ کلام میں ایسا لفظ یا ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جن کے خارج کر دینے کے بعد بھی مطلب ادا ہو جائے اور ابلاغ و اظہار میں کسی قسم کا خلل واقع نہ ہو۔ علمائے بدیع نے حشو کی تین قسمیں گنوائی ہیں؛ یعنی حشوِ قبیح، حشوِ اوسط اور حشوِ ملیح۔ حشوِ قبیح ایسے زائد الفاظ کا استعمال ہے جس سے بجائے ابلاغ و اظہار میں خوبی پیدا ہونے کے اُلٹا ادائے مطالب میں خلل واقع ہو۔ ظاہر ہے کہ اسے صنعت نہیں کہا جا

سکتا ۔ حشوِ اوسط وہ ہے جس میں زائد الفاظ کا استعمال ایسا ہو کہ نہ تو ابلاغ و اظہار کو اُس سے کچھ فائدہ پہنچا ہو اور نہ بیانِ معانی میں کوئی خلل واقع ہوا ہو ۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی کوئی صنعت نہیں ۔ حشوِ ملیح البتہ صنعت گری کی جان ہے ۔ حشوِ ملیح میں یہ ہوتا ہے کہ فن کار کلام میں یا شعر میں کچھ ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ اُن کے خارج کر دینے سے معانی میں خلل تو نہیں واقع ہوتا لیکن ان کے اضافے سے معانی کی ایسی دلالتیں روشن ہوتی ہیں جو اُن کے بغیر کبھی ذہن کے اُفق پر نہ اُبھرتیں ۔ اس صنعت کے استعمال میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فن کار کا ابلاغ و اظہار یوں بھی مکمل ہوتا ہے ۔ جب تک حشو سے یہ کام نہ لیا جائے کہ سننے والے کے دل میں استعجاب کا سا تاثر پیدا ہو کہ ابلاغ کی یہ صورت بھی ممکن تھی ، اُس وقت تک بات نہیں بنتی ۔ فارسی میں حشوِ ملیح کی بہت اچھی مثال انوری کا ذیل کا شعر ہے جو اکثر بدیع کی کتابوں میں نقل کیا جاتا ہے (گردشِ فلک کی شکایت ہو رہی ہے اور انوری یہ بیان کر رہا ہے کہ آسمان نے اُسے ستانے کے کیسے نئے نئے طریقے ایجاد کیے ہیں ۔ اس سلسلے میں وہ پہلے تو سیاروں کی تاثیرِ نحس کا ذکر کرتا ہے اور پھر آسمان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے) ۔ قصہ یہ ہوا کہ جب کسی نے بلخ کی ہجو لکھی تو لوگوں نے اُسے انوری سے منسوب کیا اور اُسے نہایت ذلیل و رسوا کیا ، کوچہ و بازار میں اس طرح لے لے کے پھرے کہ تمام شہر انوری کی رسوائی پر مطلع ہوا ۔ قاضی حمید الدین نے جو ''مقاماتِ حمیدی'' کے مولف ہیں ، انوری کی جان چھڑائی اور انوری نے معذرت کے طور پر یا بیانِ واقعہ کے طور پر ایک قصیدہ لکھا جو ''سوگند نامہ'' کہلاتا ہے ۔ اس کا مطلع ہے :

اے مسلماناں فغاں از دور چرخ چنبری
وز نفاق تیر و قصد ماہ و کید مشتری

آگے چل کر کہتا ہے :

آسماں در کشتیٔ عمرم کنند دائم دو کار
وقت شادی بادبانی ، وقت اندہ لنگری

مراد یہ کہ آسمان کا کام یہ ہے کہ جب خوشی کے لمحات ہوں تو میری کشتیٔ حیات کا بادبان بن جائے اور اُسے اُڑائے لیے جائے کہ خوشی کے لمحات

کم ہو جائیں اور جب غم و اندوہ کی کیفیت طاری ہو تو آسمان اسی کشتیٔ حیات کا لنگر بن جائے ، یعنی اضطراب اور اندوہ کے لمحات طویل ہو جائیں اور غم کی کیفیت شدید ۔ اب حشوِ ملیح کی مثال والا شعر دیکھیے :

گر بہ خندم ، وانِ پس از عمریست گوید زہرخند
ور بگریم ، وان ہر روزے است ، گوید خونِ گری

اس شعر میں 'وان پس از عمریست' اور 'وان ہر روزے است' کے ٹکڑے حشو ملیح ہیں ۔ بات صرف اتنی ہے کہ میں ہنستا ہوں تو آسمان کہتا ہے کہ ہنسی تو تمھیں کیا زیب دے گی ، زہرخند البتہ تمھیں سجتا ہے ۔ اور روتا ہوں تو یہ ارشاد ہوتا ہے کہ آنسو بہانے سے کیا ہوگا ، خونِ دل بہاؤ کہ غم کی کیفیت بہت شدید ہے ۔ مضمون نہایت خوب صورت ، دل پذیر اور عالی تھا اور یہ گمان نہ گزرتا تھا کہ ابلاغ و اظہار کی خوبی میں اضافہ بھی ہو سکتا ہے لیکن جب انوری نے ہنسنے کے ذکر کے ساتھ یہ ٹکڑا جوڑا کہ ہنسی ایک عمر کے بعد آتی ہے تو اب تاثر کی شدت میں اور بھی اضافہ ہوا ۔ اسی طرح رونے کے ساتھ یہ الفاظ بڑھائے کہ روز روتا ہوں تو غم کی شدت اور نمایاں ہوئی ۔ اُردو میں اس شعر کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیے تاکہ حشو نے جو کام کیا ہے اُس کی اہمیت کا اندازہ ہو سکے ۔ حشو کے الفاظ قوسین کی اس شکل میں دکھائے گئے ہیں [——] اور تشریحِ معانی کے لیے میں نے جن الفاظ کا اضافہ کیا ہے اُن کے لیے قوسین کی یہ صورت اختیار کی ہے (——) :

کبھی جو میں (بد نصیب) ہنستا ہوں [اور ایک عمر گزرتی ہے تو کہیں ہنسی آتی ہے] تو آسمان کہتا ہے (ہنسا ہی ہے تو) زہرخند بجا ہے (کہ تم اسی لائق ہو) ۔ اور جو کبھی (صبر و ضبط کا یارا نہیں رہتا اور) رو پڑتا ہوں [اور یہ رونا تو روز کا دستور ہے ، کوئی نئی بات نہیں] تو آسمان کہتا ہے (معمولی آنسو بہانے سے کیا فائدہ) خون کے آنسو بہاؤ (تو کوئی بات بھی ہے) ۔

اردو میں اس مصرع میں "آپ کی جان سے دور" کا ٹکڑا حشو ملیح ہے اور اس قیامت کا ٹکڑا ہے کہ تعریف نہیں کی جا سکتی :

آپ کی جان سے دور ، آپ سے شکوہ ہے مجھے

اقبال نے حشوِ ملیح سے بہت خوب صورت کام لیا ہے اور یہ صنعت کمال

چابک دستی سے برتی ہے ۔ ''شکوہ'' میں کہتے ہیں :

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے ، خاکم بدہن ، ہے مجھ کو

'خاکم بدہن' کا ٹکڑا حشو ملیح ہے اور اس ٹکڑے نے نہ صرف ''شکوہ'' کا جواز پیدا کردیا بلکہ خود اقبال ہی کے الفاظ میں :

شکر شکوے کو کیا حسنِ ادا سے تو نے
ہم سخن کر دیا بندوں کو خدا سے تو نے

''بالِ جبریل'' میں ''مُلّا اور بہشت'' کے نام سے جو نظم شائع ہوئی ہے اس کے یہ دو شعر دیکھیے :

میں بھی حاضر تھا وہاں ضبطِ سخن کر نہ سکا
حق سے جب حضرتِ مُلّا کو ملا حکمِ بہشت
عرض کی میں نے الٰہی ! مری تقصیر معاف
خوش نہ آئیں گے اسے حور و شراب و لبِ کشت

'مری تقصیر معاف' کا ٹکڑا حشو ملیح ہے اور یہاں اس میں طنز کا ایسا خوب صورت پہلو مخفی ہو گیا ہے کہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اقبال نے نشتر کی بجائے مُلّا پر تلوار کا وار کیا ہو ۔ اگلے اشعار میں تقصیر معاف کروانے کی وجوہ بیان کی ہیں :

نہیں فردوس مقامِ جدل و قال و اقول
بحث و تکرار اس اللہ کے بندے کی سرشت
ہے بدآموزیِ اقوام و مِلل کام اس کا
اور جنّت میں نہ مسجد ، نہ کلیسا ، نہ کنشت

''ساقی نامے'' میں اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ عجمی تصوّرات کے زیرِ اثر صوفی پر کیا بیت گئی ۔ اقبال کہتے ہیں :

وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد
محبّت میں یکتا ، حمیّت میں فرد

عجم کے خیالات میں کھو گیا
یہ سالک مقامات میں کھو گیا
بجھی عشق کی آگ ، اندھیر ہے
مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے

تیسرے شعر میں 'اندھیر ہے' کا ٹکڑا حشوِ ملیح ہے اور غور فرمائیے کہ آگ بجھنے کے ساتھ ان کلمات کا کتنا نازک تعلق ہے ، اور اس ٹکڑے کے اضافے نے معانی کی کیسی کیسی دلالتیں روشن کی ہیں ۔ اسی طرح جب سر اکبر حیدری نے ایک ہزار روپے کا چیک بھیجا اور ساتھ ایک خط بھی ارسال کیا جس کا اسلوب اقبال کو پسند نہ آیا تو اس سلسلے میں انھوں نے چار شعر کہے ہیں ۔ تیسرے شعر کا دوسرا مصرع کاملاً حشو ملیح ہے :

تھا یہ اللہ کا فرماں کہ شکوہِ پرویز
دو قلندر کو کہ ہیں اس میں ملوکانہ صفات
مجھ سے فرمایا کہ لے اور شہنشاہی کر
حسنِ تدبیر سے دے آنی و فانی کو ثبات
میں تو اس بارِ امانت کو اٹھاتا سرِ دوش
[کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات]
غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول
جب کہا اس نے یہ ہے میری زکات

صنائع لفظی کے سلسلے میں اقبال نے ہمیشہ یہ نقطہ ملحوظ رکھا ہے کہ ان کے استعمال کی غایت ہی یہی ہو کہ شعر میں دل پذیر آہنگ ، نغمہ اور ترنم پیدا ہو جائے ، اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان سے اُس وقت بحث ہو جب آہنگِ شعری کے تجزیے کا مرحلہ آئے ۔ ان صنعتوں کے علاوہ اقبال نے اقتباس اور تضمین کا استعمال ایسی ہنرمندی سے کیا ہے جس کی نظیر نہ اُردو شاعری میں ملے گی ، نہ فارسی میں ۔ اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ ان کی نظر مختلف علوم و فنون پر بہت گہری تھی ۔ تلمیحات کی طرح ان اقتباسات و تضمینات کا دائرہ بھی بہت وسیع ہے لیکن بیشتر قرآن مجید ، احادیثِ نبوی اور عربی و فارسی ادبیات سے متعلق ہیں ۔ بعض اوقات اقبال کسی مشہور فارسی شعر کا ایک مصرع اپنے اصل معانی

کے سیاق و سباق سے جدا کر کے اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ پڑھنے والے پر حیرت طاری ہو جاتی ہے ۔ مثلاً امیر خسرو کا مشہور شعر ہے :

همه آهوانِ صحرا سرِ خود نهاده برکف
بامیدِ آں کہ روزے بشکار خواهی آمد

اقبال نے دوسرے مصرعے کو یوں تضمین کیا ہے :

بامیدِ آں کہ روزے بشکار خواهی آمد
ز کمند شہریاراں رمِ آهوانه دارم

اسی طرح طالب آملی کا شعر ہے :

ز غایت چمنت بر بہار منّت هاست
کہ گل بدستِ تو از شاخ تازہ تر ماند

یہ نہایت نفیس اور دل پذیر شعر ہے اور طالب کا کارنامہ خیال کیا جاتا ہے ۔ اقبال نے دوسرا مصرع ''ضربِ کلیم'' کے انتساب میں استعمال کیا ہے اور معنی کی صورت ہی بدل گئی ہے :

زمانه با امم ایشیا چه کرد و کند
کسے نبود کہ ایں داستاں فرو خواند
تو صاحبِ نظری آنچہ در ضمیر من است
دلِ تو بیند و اندیشۂ تو می داند
بگیر ایں همہ سرمایۂ بہار از من
کہ گل بدستِ تو از شاخ تازہ تر ماند

اسی طرح ''ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام'' سے جو نظم ''ضربِ کلیم'' میں شامل ہے اس میں خاقانی کا مشہور شعر آخر میں اس خوبی سے برتا ہے جیسے انگشتری میں نگینہ جڑ دیا گیا ہو ۔ لکھتے ہیں :

افکار کے نغمہ ہائے بے صوت
ہیں ذوقِ عمل کے واسطے موت
دیں مسلکِ زندگی کی تقویم
دیں سرِّ محمدؐ و براہیم

دل در سخن ِ محمدیؐ بند

اے پور ِ علیؓ ز بوعلی چند

چوں دیدۂ راہ بیں نہ داری

قاید قرشی بہ از بخاری

(خاقانی)

''ارمغان ِ حجاز'' میں ام ِ کلثوم کے اس قصیدے کا ایک شعر تضمین کیا ہے جو ''سبعہ معلقہ'' میں شامل ہے :

صبغت الکاس عنا ام عمرو

و کان الکاس مجراھا الیمینا

اگر این است رسم ِ دوستداری

بدیوار حرم زن جام و مینا

''ارمغان ِ حجاز'' ہی میں مرزا جانجاناں کی بیاض خریطۂ جواہر میں سے ایک شعر تضمین کیا ہے کہ اس کا عالم دیدنی ہے :

غریب ِ شہر ہوں میں ، سن تو لے مری فریاد

کہ تیرے سینے میں بھی ہوں قیامتیں آباد

گلہ ہے مجھ کو زمانے کی کورذوقی سے

سمجھتا ہے مری محنت کو محنت ِ فرہاد

''صدائے تیشہ کہ برسنگ می خورد دگر است

خبر بگیر کہ آواز ِ تیشہ و جگر است''

''بانگ ِ درا'' میں ''عبدالقادر کے نام'' جو نظم ہے وہ ایک فارسی شعر پر ختم ہوتی ہے جو گویا نظم کے تمام افکار و تصورات کا خلاصہ پیش کرتا ہے :

شمع کی طرح جئیں بزم ِ گہ عالم میں

خود جلیں دیدۂ اغیار کو بینا کر دیں

''ہر چہ در دل گذرد وقف زباں دارد شمع

سوختن نیست خیالے کہ نہاں دارد شمع''

''بانگ ِ درا'' میں جوانان ِ اسلام سے خطاب کرتے ہوئے غنی کا ایک شعر

اقبال نے نقل کیا ہے جس کی برجستگی کی کیفیت بیان میں نہیں آتی :

کبھی اے نوجواں مسلم تدبّر بھی کیا تو نے؟
وہ کیا گردوں تھا جس کا تو ہے اک ٹوٹا ہوا تارا ؟
گنوا دی ہم نے جو اسلاف سے میراث پائی تھی
ثریّا سے زمیں پر آسماں نے ہم کو دے مارا
حکومت کا تو کیا رونا کہ وہ اِک عارضی شے تھی
نہیں دنیا کے آئینِ مسلّم سے کوئی چارا
مگر وہ علم کے موتی، کتابیں اپنے آبا کی
جو دیکھیں ان کو یورپ میں تو دل ہوتا ہے سیپارا
"غنی روزِ سیاہِ پیرِ کنعاں را تماشا کن
کہ نورِ دیدہ اش روشن کند چشمِ زلیخا را"

## (ج) خیال افروزی :

مغرب کے انشا پردازوں اور نقادوں نے اسلوب یا انداز کی صفات کو فکر، جذبے، تخیّل اور حسن سے منسوب کیا ہے۔ اس نسبت کی صورت یہ ہے کہ ان کے خیال میں جب کوئی فن کار کسی فن پارے کی تخلیق کی طرف متوجہ ہوتا ہے تو پہلے ایک تصور یا خیال اس کے ذہن کے اُفق پر اُبھرتا ہے۔ یہ تصور یا خیال جب جذبے میں سمویا جاتا ہے تو تخیّل اس پر عمل کرنا چاہتا ہے اور اب جذبے اور تخیّل کی آمیزش سے وہ حسن پیدا ہوتا ہے جو فنونِ لطیفہ سے مخصوص ہے۔

ان مباحث کو شعر کے دائرے میں لے آئیے تو یوں کہنا پڑے گا کہ شاعر کے انداز کی جو صفات فکر و خیال سے منسوب ہیں وہ صفات عقلی ہیں، جو جذبے سے مربوط ہیں وہ صفاتِ جذباتی ہیں، جو تخیّل سے اپنا رشتہ جوڑتی ہیں وہ تخیّلی ہیں اور جن کا تعلق حُسن سے ہے وہ صفات جمالی کہلاتی ہیں۔

تجسیم یعنی Concreteness اور تصویریت یعنی Picturesqueness انداز کی بہت مشہور تخیّلی صفات ہیں۔ تشبیہ، استعارے، کنائے اور مجازِ مرسل سے کام لے کر جب شاعر دقیق کیفیات اور لطیف واردات کو ہمارے ذہن تک منتقل کرتا ہے تو وہ کم و بیش تجسیم کے عمل ہی میں مصروف ہوتا ہے۔

تشبیہ اور استعارے سے بہ تفصیل بحث ہو چکی ہے۔ انداز کی صفاتِ تخیّلی میں ایک اور پُراسرار صفت ہے جسے انگریزی زبان میں Suggestion کہتے ہیں اور جس کا ترجمہ اس کتاب میں ''خیال افروزی'' کیا گیا ہے۔ یہ اسلوب کا وہ شیوۂ خاص ہے جس کے اسرار و رموز صرف تخلیقی فن کار کو معلوم ہیں۔ یہاں تک کہ نقاد یہ کہنے پر مجبور ہیں کہ ہم یہ تو بتا سکتے ہیں کہ ان اشعار میں خیال افروزی کی صفت موجود ہے لیکن یہ نہیں بتا سکتے کہ یہ صفت کس طرح وجود میں آئی۔ یہ وہ مقام ہے جہاں نقاد کی تمام ژرف نگاہی عملِ تخلیق کے سامنے سپر ڈال دیتی ہے۔

نفسیات کے متخصّصین سے اس معاملے میں مدد لیجیے تو ایک آدھ گوشہ ضرور روشن ہوتا ہے لیکن خیال افروزی کے رموز و غوامض پھر بھی کلیۃً ہم پر روشن نہیں ہوتے۔

خیال افروزی کی نفسیاتی تعریف چونکہ بڑی اُلجھی ہوئی ہے اس لیے اس سے قطع نظر کیا جاتا ہے۔ البتہ اس تعریف کے بعض پہلو ایسے ضرور ہیں جو خیال افروزی کے معانی کے تعیّن میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ جن اشعار میں یہ صفت موجود ہوتی ہے اُنھیں پڑھ کر یا سن کر انسان مختلف افکار و تصورات پر مطلع ہوتا ہے اور مختلف رمزی اور ایمائی کیفیتوں سے متکیّف۔ یہ تاثر اتنا فوری اور شدید ہوتا ہے کہ شعر سننے والا اور پڑھنے والا اپنی کیفیات کو قطعاً موردِ انتقاد نہیں بناتا، نہ اُنھیں عقل و خرد کی کسوٹی پر پرکھتا ہے۔ وہ تو گویا آنکھیں بند کر کے کچھ کیفیات اور تاثرات کو قبول کر لیتا ہے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ پڑھنے والا کسی خاص موقعے پر خود جن کیفیات سے متاثر ہوتا ہے وہ شعر میں اپنی انھی کیفیات کا عکس دیکھتا ہے اور یوں اسے اشعار میں وہ معنی بھی دکھائی دیتے ہیں جو شاید شاعر کے وہم و گمان میں بھی نہ تھے۔

بالفاظِ دیگر یوں کہا جا سکتا ہے کہ خیال افروزی شعر کی وہ صفتِ خاص ہے جس سے کام لے کر شاعر گنتی کے الفاظ میں کبھی ان کی صوتی ہم آہنگی سے، کبھی ان کے معنوی ربط سے، کبھی ان دونوں کے امتزاج سے اور کبھی دوسرے تلازموں سے کام لے کر ایسی رمزی اور ایمائی کیفیتیں پیدا کر دیتا ہے جن کی دلالتیں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ جو معانی کہ الفاظ

سے مترشح نہیں ہوتے ، پڑھنے والا ان کی جھلک بھی ان رمزی اور ایمائی کیفیتوں کے ذریعے دیکھتا ہے ۔ شعر کے الفاظ کی ترتیب ، ان کا اُتار چڑھاؤ اور ان کے تلازمے سننے والے کے خیال پر یوں اثر انداز ہوتے ہیں کہ وہ اپنے ذوقِ سلیم سے مدد لے کر اور اپنے ہنگامی تاثرات کی رہنمائی میں نئی منزلوں کی طرف چل نکلتا ہے ۔ الفاظ بہت پیچھے رہ جاتے ہیں ، معانی بہت آگے نکل جاتے ہیں ۔ بلکہ یوں بھی ہوتا ہے کہ انھی رمزی اور ایمائی کیفیتوں سے وہ معانی دریافت ہوتے ہیں جن کے وجود کا علم بھی کبھی شاعر کو نہیں ہو سکتا تھا ، اظہار و ابلاغ کا تو سوال ہی دوسرا ہے ۔ بات یہ ہے کہ جس وقت شاعر کسی پیچیدہ کیفیت کا ذکر کرتا ہے تو جو کچھ اس کے ذہن میں ہوتا ہے وہ کلیتہً الفاظ میں مقیّد نہیں ہو سکتا ، البتہ اس کے کچھ آثار الفاظ کی شکل میں ثبت ہوتے ہیں ۔ پڑھنے والا جب ان معانی کو دریافت کرنا چاہتا ہے جو شاعر کے ذہن میں تھے تو ان الفاظ کی دلالتوں پر غور کرتا ہے جو شاعر نے استعمال کیے ہیں ۔ اگر وہ صاحبِ ذوقِ سلیم ہے تو اُسے معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ میں تہہ در تہہ اور پیچ در پیچ اشارے مخفی ہیں ۔ مختلف پڑھنے والے اپنے ذاتی تاثرات و کیفیات کے مطابق شعر کی مختلف سطحوں ، دلالتوں اور تہوں کا سراغ پاتے ہیں اور پھر اپنے ذوق اور اپنے تاثرات کی رہبری میں الفاظ کو گویا پیچھے چھوڑ کر معانی کی اُس دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں جس کا تصوّر شاعر کے ذہن میں تھا لیکن جس کی پوری تصویر وہ کبھی لفظوں میں نہ کھینچ سکتا تھا ۔ اس ذہنی سفر کا انجام بعض اوقات یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والے ایک ہی شعر میں بالکل متضاد اور مختلف مقاماتِ معانی کا ادراک کرتے ہیں اور کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایسے معانیٔ تازہ مکشوف ہوتے ہیں جو مطلوبِ شاعر ہو ہی نہ سکتے تھے ۔

خیال افروزی کے ذریعے شاعر وہ معانی بھی پڑھنے والے تک پہنچاتا ہے جو طبعاً مطلوب و مقصود نہ تھے ۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ لبریزِ معانی اور تہہ دار الفاظ کے ساتھ جو تصوّرات و افکار وابستہ ہوتے ہیں وہ پڑھنے والے کے دل میں خیالات و افکار کا ایک سلسلہ پیدا کر دیتے ہیں ۔ شعر ایک بہانہ ہو جاتا ہے اور دل کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے ۔ الفاظ میں جو معانی کی تہیں مخفی ہوتی ہیں ان میں سے کوئی تصوّر یا کوئی منظر کسی بیتی ہوئی یاد کی خاکستر میں چنگاریاں پیدا کر دیتا ہے ۔ گویا شعر سوئے ہوئے جذبے یا کسی بھولی ہوئی یاد

کو ذہن میں لاتا ہے اور اس طرح ایک ایسی ذہنی کیفیت پیدا کرتا ہے جس کا ابلاغ مقصودِ شاعر نہ تھا ۔ یہ کیفیت سننے والے کے اپنے تجربات پر مبنی ہوتی ہے ۔ عین ممکن ہے کہ غالب کا یہ شعر :

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

مختلف پڑھنے والوں کے دلوں میں خیالات کے اور تاثرات کے مختلف سلسلے پیدا کرے ۔ کسی شخص کے ذہن میں اس شعر کے الفاظ گزری ہوئی زندگی کے بعض واقعات کی پرچھائیں بن جائیں گے اور ازسرِنو وہ کیفیت پیدا ہوگی جس سے کبھی دل متکیّف ہوا تھا ۔ کوئی سننے والا 'آئینہ داری' کے کنایات کو مدارِ خیال بنائے گا کہ اس کے ماضی یا حال میں کوئی واقعہ یا کوئی داستان آئینہ داری سے مربوط ہوگی ۔ ایسے شخص کے ذہن میں بیتی ہوئی صحبتوں کی سہانی یادیں تازہ ہو جائیں گی اور یاد کے اُفق پر وہ ستارے اُبھریں گے جو فراموشی کا لقاب پہن کر لاشعور کے اندھیروں میں گم ہوگئے تھے ۔ کوئی سننے والا دوسرے مصرعے کی دلالتوں پر غور کرے گا اور جوں جوں اس مصرعے کے مختلف لہجوں کا شعور اسے حاصل ہوگا ، اس کے ذہن میں خیالات کے مختلف سلسلے پیدا ہوں گے کیونکہ دوسرے مصرعے میں لہجے کا کھیل ہے بھی دیدنی ، مثلاً :

تجھے کس تمنّا سے ہم دیکھتے ہیں

یعنی کیا بتائیں کہ تمنا کی شدّت اور آرزو کی حدّت کی کیا صورت ہے ۔ یا یہ کہ :

تجھے کس تمنّا سے ہم دیکھتے ہیں

اب یہ مراد ہوگی کہ آئینہ تجھے اُس تمنا سے نہیں دیکھتا ۔ کیا بتائیں کہ ہماری نظروں میں تمنا اور آرزو کی کیسی کیسی صورتیں مخفی ہیں ۔ اسی طرح لفظ 'ہم' پر زور دینے سے شعر کی دلالت بدلے گی اور سننے والا مختلف مقاماتِ معانی کا ادراک کرے گا ۔

ہر بڑا فن کار خیال افروزی کے رموز و اسرار سے واقف ہوتا ہے ۔ کبھی تلمیحات سے ، کبھی استعارے اور کنائے سے ، کبھی الفاظ کی رمزی اور ایمائی دلالتوں سے اور کبھی الفاظ کے صوتی اور معنوی تلازموں سے کام لے کر اور فائدہ اٹھا کر معانی کی مختلف سطحوں اور تہوں کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ اس طرح پڑھنے والے تلازموں اور صوتی اور معنوی رابطوں کی رہنمائی میں اپنے

ذوقِ سلیم اور اپنی علمی استعداد کے مطابق شعر کے ایسے معانی بھی دریافت کرتے ہیں جو الفاظ سے مترشح نہ ہوتے تھے لیکن الفاظ کے ربط میں ، تلازموں میں اور دلالتوں میں مستور ضرور تھے ۔ زیادہ اختصار سے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ خیال افروزی انداز کی وہ صفتِ خاص ہے جو معانی کی مختلف سطحوں اور تہوں کی جھلک دکھاتی ہے اور کبھی ان معانیِ تازہ کا بھی سراغ دیتی ہے جو شاعر کے علم میں نہ تھے ۔

خیال افروزی میں تلمیح کے استعمال کو بہت اہمیت حاصل ہے ۔ اُردو میں اقبال کے ہاں جس کثرت سے تلمیحات ملتی ہیں ، شاید کسی اَور شاعر کے ہاں ان کی مثال نہ ملے ۔ مثلاً ''جوابِ شکوہ'' میں وہ کہتے ہیں :

تو نہ مٹ جائے گا ایران کے مٹ جانے سے
نشۂ مے کو تعلق نہیں پیمانے سے
ہے عیاں یورشِ تاتار کے افسانے سے
پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے

---

کیوں ہراساں ہے صہیلِ فرسِ اعدا سے
نورِ حق بجھ نہ سکے گا نفسِ اعدا سے

ان اشعار میں تاریخ کی ایک بہت لمبی داستان پس منظر کے طور پر مخفی ہے ۔ ممالکِ اسلامیہ پر تاتاریوں کی یورش ، ایران کی تسخیر ، بلادِ ایران کی تخریب ، بے شمار افراد کی ہلاکت ، مساجد کی بے حرمتی ، معاشرتی اقدار میں انقلاب ، دودمانِ عباسیہ کا استیصال ، امیرالمسلمین مستعصم باللہ کی ہلاکت ، حیشیشین ، نصیرالدین طوسی ، ابن العلقمی کی غداری ، بغداد کی تباہی ، ہلاکو کی غارت گری کی داستانیں ، ایران میں منگولوں کے اُس سلسلے کا تختِ سلطنت پر جلوس کرنا جسے ایلخان کہتے ہیں ، ایلخان بادشاہوں کا قبولِ اسلام ، غازان ، ایران اور عرب میں عالی شان مساجد کی اور عمارات کی تعمیر ۔ اسی دودمان کی تیموری شاخ کی ہندوستان پر حکومت ، علم و فن کی قدردانی اور مصوری اور خطاطی کا احیا ، یہ تاریخی اشارات ہیں ۔ یورشِ تاتار سے ایران کو نقصان بھی پہنچا ہے اور فائدہ بھی ہوا ہے ۔ کسی ملک کے لوگوں میں نیا خون شامل ہونے سے نسبۃً صحت مند اور قوی اولاد پیدا ہوتی ہے ۔ ایران میں بھی یہی

ہوا - پھر چین کی فتح سے تمام چینی علوم و فنون اور تہذیب و ثقافت کے دریچے گویا وا ہو گئے - ایرانیوں اور چینیوں کے تال میل سے فنونِ لطیفہ بہت متاثر ہوئے ، بالخصوص مصوری - چنانچہ ایران کا مشہور مصور رضا عباسی خطوط کے پیچ و خم اور استعمال میں چینی مصوروں کی نزاکت کی یاد دلاتا ہے -

خیال افروزی کے سلسلے میں اقبال کے کلام سے تلمیحات کے استعمال کی متعدد مثالیں دی جا سکتی ہیں لیکن اس سے قطع نظر کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے - اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ "تلمیحات اقبال" پر راقم السطور کی ایک مفصّل کتاب شائع ہو چکی ہے اور دوسری وجہ یہ ہے کہ اگرچہ اقبال کے کلام میں خیال افروزی کی صفت جس طرح استعمال ہوئی ہے اس میں تلمیح کو بھی اہم مقام حاصل ہے لیکن اس سے اہم تر مقام موزوں الفاظ کے انتخاب کو حاصل ہے - وہ اپنے علم اور فضل کی بنا پر مرادف ، مترادف اور متحدالمعانی الفاظ میں تفریق و تمیز کر سکتے ہیں - جو الفاظ استعمال کرتے ہیں ان کی تمام دلالتوں پر مطلع ہیں ، ان کی لسانی تاریخ سے واقف ہیں ، ان کے تلازموں سے آگاہ ہیں ، ان کے صوتی اثر کی اہمیت کا شعورِ کامل رکھتے ہیں ، اس لیے ان کے ہاں خیال افروزی کی جو مثالیں پائی جاتی ہیں ان میں بیشتر اہمیت اُن الفاظ کے موزوں ، صحیح اور بر محل استعمال کو حاصل ہے جن کے صوتی و معنوی ربط اور تلازموں سے اشہبِ خیال کو مہمیز ہوتی ہے اور سننے والا معانی کی مختلف سطحوں کا سراغ لگاتا ہے -

پانچ چھ سال کی بات ہے ، راقم السطور ، پروفیسر احمد شاہ بخاری[1] المعروف پطرس بخاری ، مجیّتی تاثیر مرحوم ، فیض احمد فیض ، چراغ حسن حسرت مرحوم اور سید امتیاز علی تاج ایک جگہ بیٹھے بخاری صاحب کی بذلہ سنجیوں سے لطف اندوز ہو رہے تھے کہ جوہری توانائی کا ذکر چھڑا - معلوم نہیں کس نے کہا کہ سورج میں جو حدّت کم نہیں ہوتی اور اس کی شعلہ افشانی برابر قائم رہتی ہے اور نشو و نمائے حیات کا فریضہ ادا کرتی رہتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ سورج کے بطون میں ایک وقتِ مقررہ کے بعد خود بخود جواہر پھٹ جاتے ہیں اور یوں جوہری توانائی کا اتنا کثیر ذخیرہ مہیا ہو جاتا ہے کہ ہزاروں سال تک

---

۱- کس طرح ان کو مرحوم لکھوں!!

سورج کی شعلہ افشانی میں کمی واقع نہیں ہوتی - سائنس دانوں نے متعدد بار یہ مشاہدہ کیا ہے کہ سورج سے غیر معمولی طور پر شعلے اُٹھے ہیں - یہ وہی موقع تھا جب سورج نے خود بخود جوہری توانائی حاصل کرنے کا انتظام کیا تھا - یہ بات ہو چکی تو بخاری نے ہنس کر کہا ''کسی دوست کو اقبال کا کوئی شعر یاد ہے جس میں اس نظریے کا سراغ ملتا ہو ؟''
جواب دیا گیا :
''ہاں''
اور شعر سنایا گیا :

حقیقت ایک ہے ہر شے کی ، خاکی ہو کہ نوری ہو
لہو خورشید کا ٹپکے ، اگر ذرے کا دل چیریں

راقم السطور نے نظیری کا یہ شعر پڑھا :

بزیرِ ہر بُنِ مُو چشم روشنے ست مرا
بروشنائیِ ہر ذرہ روزنے ست مرا

ان دونوں شعروں پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ جو مطلب مترشّح ہوتا ہے ، ہرگز وہ مطلوبِ شاعر نہ ہو سکتا تھا - ظاہر ہے کہ جب اقبال نے یہ شعر لکھا تھا تو ذرے اور خورشید کے متعلق کلاسیکی روایت کے تمام استعارے ، ایمائی کیفیتیں اور رموز ان کی نظر میں تھے جو مجاز سے لے کر تصوف تک پھیلے ہوئے ہیں - ان کے سامنے عشق کا یہ تصوّر بھی تھا کہ وہ فطرت کے غیر منتظم و منتشر مظاہر میں یک رنگی پیدا کرتا ہے - جوہری توانائی کا یا جوہر کے اجزا کو جدا کرنے کا کسی نے نام بھی نہ سنا تھا لیکن ذرے اور خورشید میں جو نسبت تھی ، ان کلمات سے جو تصوّرات وابستہ تھے اور جو تلازمے قائم تھے ان سے کام لے کر جب یہ شعر کہا تو وہ مفہوم بھی مترشّح ہو گیا جو ان کے وہم و گمان میں بھی نہ تھا - اسی طرح نظیری کے شعر میں ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے جوہر کی طرف صریح اشارہ کر دیا گیا ہے - ذرے میں جو روشنائی نظیری نے دیکھی اس سے Electron یا برقیات کا خیال آتا ہے - نظیری کے ہاں بھی یہ کھیل الفاظ کے صوتی اور معنوی تلازموں کی مدد سے کھیلا گیا ہے اور صنعتوں نے اس میں مدد دی ہے -

اب کچھ اور مثالیں ملاحظہ فرمائیے جن سے معلوم ہوگا کہ اقبال کے کلام

میں خیال افروزی کی صنعت کتنی نمایاں اور کتنی خوب صورت ہے۔ ان اشعار میں الفاظ کے تلازمے، ان کی متعدد دلالتیں، ان کے ایمائی اور رمزی اشارات ملحوظِ خاطر رکھیے گا۔ کوشش کی جائے گی کہ کچھ اشعار کا تجزیہ تفصیل سے کیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ صنعت گری کے اس خاص دائرے میں اقبال کو کتنی کامیابی حاصل ہوئی ہے اور اس کی وجوہ کیا ہیں۔ ایک غزل کے اشعار ہیں:

چھپتی نہیں ہے یہ نگہِ شوق ہم نشیں
پھر اور کس طرح انھیں دیکھا کرے کوئی
نظارے کو یہ جنبشِ مژگاں بھی بار ہے
نرگس کی آنکھ سے تجھے دیکھا کرے کوئی

پہلے شعر میں 'نگہ شوق' کی ترکیب بہت بلیغ واقع ہوئی ہے۔ اس سے جو دلالتیں اور تلازمے وابستہ ہیں ان کی انتہا نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک تو شوق ہی ایسا کثیرالمعانی لفظ ہے کہ اس میں دلالتوں کا ایک جہان مخفی ہے۔ پھر اس کے ساتھ 'نگاہ' کا کلمہ نہیں برتا بلکہ الف کو محذوف کر کے 'نگہ' برتا ہے۔ اس سے یہ مفہوم مترشح ہوتا ہے کہ جو چاہنے والے چاہت کا سلیقہ جانتے ہیں وہ جب ان کی طرف دیکھتے ہیں تو اس طرح دیکھتے ہیں کہ ان کی نگاہ کو نگاہ کہنا ہی ظلم ہے۔ غالب نے محبوب کی کم نظری کی شکایت کرتے وقت 'نگاہ' کو 'نگہ' کہا تھا اور بات کہاں سے کہاں تک جا پہنچی تھی:

بہت دلوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

یہاں اقبال نے 'نگاہِ شوق' کو کہ دیوارِ آہن میں بھی رخنہ کرتی ہے 'نگہ' بنا دیا کہ جرمِ محبت رسوا نہ ہو۔ اس حرمان و حسرت کا کوئی ٹھکانا ہے کہ ان پر ایک اُچٹتی ہوئی نظر بھی نہیں ڈالی جا سکتی لیکن کیا کیا جائے آدابِ محبت کی مجبوریاں ہیں:

اُلفت ہے راز، راز کی حد تک ہے سرفراز
جب داستانِ بزم بنی، خوار ہوگئی

'ہم نشیں' کا کلمہ معانی کی اور سطحوں کا بھی سراغ دیتا ہے اور اس سے یہ معانیِ محذوف بھی ظاہر ہوتے ہیں کہ شکایت کی گئی ہے کہ اقبال ہماری طرف

نگاہِ شوق سے دیکھتے ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا جواب دیا جا رہا ہے ۔ اب شعر نگاہِ شوق کی سطح سے بلند ہو کر راز و نیاز اور حسن و عشق کے رابطوں تک جا پہنچا ہے ۔ دوسرا مصرع بھی خیال افروزی میں بہت معاون ہوا ہے کہ کس طرح کے کنایات بڑی بے بسی کا اظہار کرتے ہیں ۔ اُنہیں دیکھنے کی صورت ہی یہی ہے کہ نگاہ شوق سے دیکھا جائے اور نگاہ چاہے نگہ ہی کیوں نہ ہو ، چھوٹتی ہی نہیں ۔ اب کیا کیا جائے ۔ ہم نشیں سے تخاطب اس بات کا سراغ دیتا ہے کہ نامہ و پیام کا سلسلہ جاری ہے اور اقبال کو توقع ہے کہ بتایا جائے گا کہ اُنھیں کس طرح دیکھا جائے ۔ اس شعر کو پڑھ کر افقِ خیال پر اُور شعر بھی ستاروں کی طرح اُبھرتے ہیں ، مثلاً :

دیکھا جو مجھے گرم نظر بزم عدو میں
وہ ڈانٹ گئے مجھ کو برابر سے نکل کر

(حسرت)

یوں چرائیں اس نے آنکھیں ، سادگی تو دیکھیے
بزم میں گویا مری جانب اشارہ کر دیا

(فانی)

خود اقبال کا یہ شعر بھی یاد آتا ہے :

یک نگہ یک خندۂ دزدیدہ یک تابندہ اشک
بہرِ پیمانِ محبت نیست سوگندے دگر

اس سے راز و نیاز کی محفلیں یاد آتی ہیں اور بیتی ہوئی صحبتوں کا خیال لاشعور کے گوشوں سے نکل کر شعور کی روشنی میں آتا ہے ۔ سعدی کا یہ شعر یاد آتا ہے :

دل و جانم بتو مشغول و نظر در چپ و راست
تا ندانند رقیبان کہ تو منظورِ منی

دوسرا شعر قیامت کی تلمیحیں اور استعارے اور تلازمے اپنے اندر مخفی رکھتا ہے ۔ یونانی صنمیات میں نرگس وہ خوبرو نوجوان ہے جو خود اپنے حسنِ دل فریب پر مر مٹا تھا اور ہر وقت تالاب کے کنارے بیٹھا پانی میں اپنا عکس دیکھا کرتا تھا ۔ اسی محویت و استغراق کے عالم میں وہ آبجو میں گر پڑا ۔ اس کی رعنائی ، دل فریبی اور خود پسندی کی یاد تازہ کرنے کے لیے آبجو کے کنارے نرگس کا پھول شگفتہ ہوا اور یوں پہلی بار چشمِ عالم نے اس خوب صورت پھول

کی صورت دیکھی جسے شعر کی دنیا میں علامت کے طور پر استعمال ہونا تھا۔ نفسیات کی اصطلاح میں خود پسندی کا مرض نرگسیت کہلاتا ہے۔ آپ ملاحظہ فرمائیں گے کہ لفظ بہت پیچھے رہ گئے ہیں اور ذہن نئی دنیاؤں کی تلاش میں بہت آگے نکل گیا ہے۔ اب نرگس کی آنکھ سے دیکھنے کا مفہوم بھی واضح ہوا کہ ایسا انہماک، ایسی محویت کہ پلکیں بھی نہ جھپکیں کہ تجلّی کا جو تماشا کیا جا رہا ہے، اس میں ہلکا سا خلل بھی واقع نہ ہو۔ پہلا مصرع اس مشہور فارسی مصرع کی یاد دلاتا ہے:

نظارہ ز جنبیدنِ مژگان گلہ دارد

اور غالب کا یہ شعر بھی یاد آتا ہے:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احسان اٹھائیے

اُس تجلّی کی کیا کیفیت ہوگی جس کے دیدار میں جنبشِ مژگاں بھی محوِ تماشا کو ناگوار گزری ہے۔ معنی کی یہ سطح اب شعر کو مجاز سے نکال کر تصوّف کے حیرت خانے میں لے گئی ہے جہاں کبھی تجلّی کی اُس کثرت اور فراوانی کا ذکر ہوتا ہے جسے دیکھ کر سالک اور رہرو پر حیرت طاری ہوتی ہے۔ حیرت میں آدمی گم سم، چپ چاپ اور ساکت کھڑا رہ جاتا ہے اور اب معانی کی ایک اور سطح کا خیال آتا ہے کہ محبوب کو دیکھ کر انسان آئینے کی طرح حیران اور چپ ہو جاتا ہے۔ کسی اُستاد کا شعر ہے:

من از حیرت، تو از تمکیں، نہ ایمائے نہ تقریرے
چناں ماند کہ ہم زانوست تصویرے بتصویرے

نرگس کی آنکھ پہلے یونانی صنمیات کی طرف لے گئی تھی، اب ایران میں اُن 'ترک محبوبوں کی کثرت کی یاد دلاتی ہے جن کی آنکھیں نرگس کے پھول سے مشابہ تھیں اور یاد آتا ہے کہ نقادوں نے ان 'ترک محبوبوں کے متعلق یہ بڑے پتے کی بات کہی تھی کہ جب تک عاشقی 'ترک محبوبوں سے اور غلاموں سے منسوب رہی، شعر میں سوز و گداز کا عنصر کم اور نشاط کا پہلو زیادہ نمایاں رہا۔ ذبیح اللہ صفا ''تاریخ ادبیات ایران'' میں لکھتے ہیں:

''ترک کنیزوں کے حسن نے جو قیامتیں برپا کی تھیں ان کا ذکر فارسی

شاعری میں عام ہے ۔ جب شعرا کو انعام و اکرام سے مالا مال کیا
گیا تو طبعاً اُنھوں نے بھی کنیزیں خریدیں اور غلام مول لیے ۔ ایرانی
امرا اور شعرا 'ترک کنیزوں اور امردوں سے عشق کرنے لگے ۔ اس
عشق کی نوعیت عجیب و غریب تھی ؛ یعنی محبوب مملوک تھا اور عاشق
مالک ۔ یہی وجہ ہے کہ شاعروں کے عشق میں حرمان و سوز کا اثر
نہیں ملتا اور ان کے عاشقانہ اشعار میں وہ تاثیر نہیں جو بعد کی عشقیہ
شاعری میں پائی جاتی ہے ۔ اکثر غزلوں میں محبوبوں کے اوصاف کا ذکر
ہوتا ہے اور . . . یہی وجہ ہے کہ چوتھی صدی ہجری سے 'ترک کا
لفظ فارسی میں معشوق و شاہد کے معنی میں استعمال ہوتا ہے ۔"

یہ بھی یاد آتا ہے کہ لوگوں نے اعتراض کیا تھا کہ نرگس اور آنکھ کا
کیا تعلق ہے ؟ پروفیسر شبلی نے پہلے پہل کم از کم اُردو میں یہ بات سمجھائی
تھی کہ محبوبانِ ترکی کی آنکھیں اتنی بادامی وضع کی نہیں ہوتیں جتنی بھاری
ہوتی ہیں ، اس لیے نرگس میں اور ان کی آنکھوں میں مشابہت ہوتی ہے ۔ یہ بات
بھی صاف کر دینی چاہیے کہ جس زرد نرگس کو ہم دیکھتے ہیں وہ نرگس عبہر ہے
اور آنکھ کو عبہر سے نہیں تشبیہ دی جاتی بلکہ ایک اور قسم کی نرگس سے
تشبیہ دی جاتی ہے جسے شہلا کہتے ہیں ۔ اس کی پتیوں کا رنگ سپید ہوتا ہے
اور وسط میں زردی کی بجائے سیاہ نشان ہوتے ہیں ۔ ایرانی شعرا اس بات سے
آگاہ ہیں اور اُردو کے پڑھے لکھے شاعر بھی اس سے آگاہ ہیں ۔ چنانچہ سعدی
کہتا ہے :

سر ببالینِ عدم باز نہ اے نرگس مست
کہ ز خواب سحر آں نرگس شہلا برخاست

نرگس سے مستی کے جو تصوّرات و افکار وابستہ ہیں اس کی بھی توجیہ ہے
لیکن اس کی تفصیل کا یہ محل نہیں ۔ آپ نے ملاحظہ کیا کہ نظارہ ، جنبشِ مژگاں
اور نرگس کی آنکھ کے معنوی تلازموں اور رابطوں سے خیال کے کتنے سلسلے
پیدا ہوئے اور یہ وہ سلسلہ ہائے خیال ہیں جو فوری طور پر راقم السطور کے
دل میں پیدا ہوئے ۔ دوسرے پڑھنے والے اپنی کیفیات و تاثرات کے مطابق
خیالوں کے شیش محل بنائیں گے اور شعر کے معانی کی مختلف دلالتوں کا سراغ
پائیں گے ۔

"بالِ جبریل" کی ایک غزل کے شعر ہیں :

نہ بادہ ہے ، نہ صراحی ، نہ دور پیمانہ
فقط نگاہ سے رنگیں ہے بزمِ جانانہ
کمی کو دیکھ کہ ہے تشنۂ نسیمِ سحر
اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ

پہلے شعر میں 'رنگین' کا کلمہ ان تمام رمزی اور ایمائی کیفیتوں کا حامل ہے جو رنگ میں مخصوص ہوتی ہیں ۔ یوسف حسین خاں "اُردو غزل" میں لکھتے ہیں :

"وہ لفظ جن سے رنگ و بُو کے محرّکات کی تخلیق ہوتی ہے ، غزل میں خاصی تاثیر پیدا کر لیتے ہیں ۔ غزل گو شاعر پر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے نشے کی سی کیفیت طاری رہتی ہے . . . بعض وقت رنگ و بُو جذباتی زندگی کا استعارہ بن جاتے ہیں ۔ ان دونوں کے ذریعے تحت الشعور کی یادیں بر انگیختہ ہوتی ہیں جو تخیّل کا سرمایہ ہوتی ہیں ۔ رنگ بھی زندگی کی تازگی اور لطافت کی معنوی رمز ہے ۔ چمن اور بُو کے رموز اور استعاروں سے اس کا گہرا تعلق ہے ۔ بہار جو زندگی کی بارآوری اور شادابی سے عبارت ہے ، طوفانِ رنگ کے سوا کچھ نہیں ۔ چنانچہ غالب نے ایک جگہ یہ خیال بڑی خوبی سے بیان کیا ہے کہ بزمِ عالم میں رنگ کا پیمانہ گردش میں ہے . . . رنگ اور بُو دونوں میں بے پناہ ایمائی اور طلسمی خاصیت پائی جاتی ہے ۔ مثالیں ملاحظہ ہوں :

کیوں نہ لے گلشن سے باج اس ارغواں سیما کا رنگ
گل سے ہے خوش رنگ تر اس کے حنائے پا کا رنگ

---

سایۂ گل داغ و جوشِ نکہتِ گل موجِ درد
رنگ کی گرمی ہے تاراجِ چمن کی فکر میں

---

ناتوانی ہے تماشائی عمرِ رفتہ
رنگ نے آئنہ آنکھوں کے مقابل باندھا"[1]

---

۱۔ "اُردو غزل" : یوسف حسین خاں ، صفحات ۲۰۰ - ۲۲۱ ۔

رنگ کے سلسلے میں یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں :

بہار کی سحرکاریوں سے ہوا گلستاں تمام رنگیں
فروغ گلنار و یاسمن سے نگاہ روشن ہے شام رنگیں
فضا میں ہے اک نوائے شیریں ، ہوا میں ہے اک صدائے سیمیں
کسی کا جلوہ ہے یہ نگاریں کہ ہیں در و دشت و بام رنگیں
چمن چمن بلبلیں نوا زن ، بہار کے مطربان پُر فن
شباب سے جانِ عشق روشن ، شراب سے روحِ جام رنگیں

---

ان کا چہرہ ہے کہ رقص نور ہے بالائے نور
ان کا جلوہ ہے کہ موجِ رنگ ہے بالائے رنگ
ان کے جسم نازنیں کی زرنگاری کیا لکھوں
زینت آرائے دیار ناز ، نور افزائے رنگ

---

آپ کا زرتار دامن کاروانِ رنگ ہے
لہریا آنچل غبار کہکشانِ رنگ ہے
کیا تماشا ہے کہ نغموں پر ہے دھوکا نور کا
کیا تماشا ہے کہ نکہت پر گمانِ رنگ ہے
نیلوفر نیلم ہے گویا ، سوتیا الماس ہے
آج ہر جنسِ چمن جنسِ دکانِ رنگ ہے

---

رنگ ہوتا ہے رخ آرائے بہار
رنگ رہتا ہے عناں گیر جمال
گردش رنگ نشاط لرزاں
لرزش رنگ پر تیر جمال

---

سبز رنگوں کی مہک آتی ہے
رخِ ہستی پہ چمک آتی ہے

اقبال نے بزمِ جاناناں کی تمام رنگینی اور رعنائی اور نکہت کا تماشا دیکھا

ہے تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے اصل میں ان میں سے کوئی چیز بھی موجود نہیں ۔ ہاں محبوب کی نگاہ میں التفات کی موجِ رنگ ہے ، محبت کی روشنی اور لہر ہے ، اسی سے بزمِ جانانہ رنگین ہو گئی ہے ۔ بادہ ، صراحی اور پیمانہ کا معنوی تعلق مستی سے ہے ، رنگینی سے نہیں ، لیکن پڑھنے والا جب ان محفلوں کا تصور کرتا ہے جہاں ایک طرف موجِ مے کا رنگ تھا ، دوسری طرف مینائے مے کا تو اسے اس بات کا شعور ہوتا ہے کہ مستی اور رنگینی ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں اور زندگی میں یہ مستی اور یہ رنگینی اُس نگاہ کے طفیل ہے جس کے التفات نے محفل کو رنگ و نکہت سے لبریز کر دیا ہے ۔ نگاہ سے مستی کے تصورات وابستہ ہیں اور رنگینی مستی سے مربوط ہے ۔ کیسے کیسے منظر آنکھوں کو نظر آتے ہیں ، کیا کیا محفلیں رنگ پیرا معلوم ہوتی ہیں :

دیکھا کیے وہ مست نگاہوں سے بار بار
جب تک شراب آئے کئی دور ہو گئے

---

اشک میں رنگ گل ، شراب میں بُو
موجِ بادِ بہار ہیں دونوں

فقط کا کلمہ دوسرے مصرعے کی جان ہے جو معانی کی اس سطح کا سراغ دیتا ہے کہ جگمگاتی ہوئی محفلیں تو کئی دیکھی ہیں ۔ وہاں سب کچھ تھا لیکن رنگ نہ تھا ، وہ خاص کیفیت نہ تھی جس سے حیات کی مستی عبارت ہوتی ہے ۔ پھر دور پیالہ سے شراب نوشی کے کتنے آداب وابستہ ہیں جو برابر یاد آتے چلے جاتے ہیں :

چو با حبیب نشینی و بادہ پیمائی
بیاد آر حریفانِ بادہ پیما را

---

ہے یہ ساقی کی کرامت کہ نہیں جام کے پاؤں
اور پھر سب نے اسے بزم میں چلتے دیکھا

دوسرے شعر میں رنگ اور خوشبو کی رمزی اور ایمائی کیفیتیں اور بھی شدید تر صورت اختیار کرتی ہیں ۔ کلی کی عمر ہی کیا ہے ، ادھر شگفتہ ہو کر پھول بنی اُدھر مرجھائی اور خاک میں مل گئی ۔ لیکن اس کے باوجود وہ نسیمِ سحر کے

ورود کے لیے بے تاب و بے قرار رہتی ہے ۔ شاد کہتا ہے :

مرغانِ قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے
آ جاؤ جو تم کو آنا ہو ، ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

کلی کی زندگی اور موت دونوں نسیم سحر کے قبضۂ قدرت میں ہیں ۔ جس موجِ صبا سے کلی کو شگفتگی اور رنگینی عطا ہوتی ہے وہی ذرا تیز ہو جائے تو کلی کی پتیوں کو پریشان بھی کر دیتی ہے اور خاک میں ملا دیتی ہے ۔ کلی اور نسیمِ بہار کا یا نسیمِ سحر کا جو تعلق ہے اس میں عجیب و غریب پہلو مستور ہیں ۔ کلی شرمائی ہوئی دلھن کی علامت بھی ہوتی ہے اور نسیمِ سحر اس 'پراسرار کیفیت کی جو رموزِ عشق سے آگاہ ہونے کے بعد پیدا ہوتی ہے :

صحنِ گلزار میں نسیمِ بہار
بوئے گل سے لپٹ گئی کل رات
ہنس رہی ہے کلی کلی کہ ہوا
سارے گھونگھٹ اُلٹ گئی کل رات

اکبر نے نسیمِ سحر اور کلیوں کی علامتوں سے کام لے کر عجب کھیل کھیلا ہے ۔ ایک غزل میں کہتا ہے :

ہوائے شب بھی ہے عنبر افشاں ، عروج بھی ہے مہِ مبیں کا
نثار ہونے کی دو اجازت ، محل نہیں ہے نہیں نہیں کا
صبا بھی اس کی گلی سے آئی تو مجھ کو فوراً ہوا یہ کھٹکا
کوئی شگوفہ نہ یہ کھلائے ، پیام لائی نہ ہو کہیں کا

ظاہر ہے کہ خیال کا یہ سلسلہ اقبال کے ملحوظِ خاطر نہ تھا ۔ وہ تو اپنے دل کو کلی کہہ رہے تھے اور موجِ عشق کو نسیمِ سحر کے نام سے یاد کر رہے تھے لیکن جو الفاظ انھوں نے استعمال کیے ہیں ان کے معنوی تلازمے خیالات کے کئی سلسلے پیدا کرتے ہیں ۔

دوسرے مصرعے میں 'افسانے'[۱] کا کلمہ نہایت بلیغ ہے ۔ بظاہر یہ معلوم

---

۱۔ راقم السطور کی تحقیقات کے مطابق 'افسانہ' اور 'افسوں' کا مادہ ایک ہی ہے ۔ افسوں سے بھی دوسروں کے دلوں کو موم کرنے کا کام لیا جاتا ہے اور

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ہوتا ہے جیسے حکایت یا داستان مراد ہے لیکن افسانے کے مجازی معنی بھی ملحوظ رہنے چاہئیں کہ حکایت بے اصل کو کہتے ہیں ، یعنی وہ بات جس کی حقیقت ہی کچھ نہ ہو ۔ اب معلوم ہوا کہ میرے دل کا تمام افسانہ بے حقیقت ہی تھا ، بے اصل ہی تھا کہ جس طرح کلی نسیمِ سحر کی بدولت شگفتہ ہونے کے بعد فوراً پژمردگی کی شاہراہ پر گامزن ہوتی ہے اسی طرح اُدھر موجِ عشق نے غنچۂ دل کو شگفتہ کیا اِدھر دل کا کام تمام ہو گیا ۔

اب مندرجہ ذیل اشعار کی رمزی اور ایمائی کیفیتوں اور خیال افروزی پر غور کیجیے :

احوالِ محبت میں کچھ فرق نہیں ایسا
سوز و تب و تاب اول ، سوز و تب و تاب آخر
خلوت کی گھڑی گذری ، جلوت کی گھڑی آئی
چھٹنے کو ہے بجلی سے آغوشِ سحاب آخر

---

مقامِ گفتگو کیا ہے اگر میں کیمیا گر ہوں
یہی سوزِ نفس ہے اور میری کیمیا کیا ہے
نظر آئیں مجھے تقدیر کی گہرائیاں اس میں
نہ پوچھ اے ہمنشیں مجھ سے وہ چشم سرمہ سا کیا ہے
نوائے صبح گاہی نے جگر خوں کر دیا میرا
خدایا جس خطا کی یہ سزا ہے وہ خطا کیا ہے ؟

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

افسانہ سنا کر بھی دلوں کو متاثر کرنا مقصود ہوتا ہے ۔ افسوں کی بھی کوئی حقیقت نہیں ، افسانے کی بھی کوئی اصل نہیں ۔ محبت کی اس "افسانوی" کیفیت کے متعلق ذوق کہتا ہے (دل کو متاثر کرنے کے معنی میں) :

تاثیرِ محبت بھی عجب حب کا عمل ہے
لیکن یہ عمل یار پہ چل جائے تو اچھا

یہ اتفاق مبارک ہو مومنوں کے لیے
کہ یک زباں ہیں فقیہانِ شہر میرے خلاف
ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب
گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحبِ کشّاف

---

سورج بُنتا ہے تارِ زر سے
دنیا کے لیے ردائے نوری
عالم ہے خموش و مست گویا
ہر شے کو نصیب ہے حضوری
دریا، کہسار، چاند، تارے
کیا جانیں فراق نا صبوری
شایاں ہے مجھے غمِ جدائی
یہ خاک ہے محرمِ جدائی

---

بیا کہ ساقیٔ گلچہرہ دست بر چنگ است
چمن ز بادِ بہاراں جواب ارژنگ است
بچشم عشق نگر تا سراغ اوگیری
جہاں بچشم خرد سیمیا و نیرنگ است

---

ایں تیرہ خاکداں کہ جہاں نام کردہ ای
فرسودہ پیکرے ز صنم خانۂ دل است
محمود غزنوی کہ صنم خانہ ھا شکست
زناری بتانِ صنم خانۂ دل است

---

تو بایں گماں کہ شاید سر آستانہ دارم
بطواف خانہ کارے بخدائے خانہ دارم

بامیدِ آں کہ روزے بشکار خواہی آمد
زکمند شہریاراں رم آہوانہ دارم[1]

خیالِ من بتماشائے آسماں بودہ است
بدوش ماہ و بآغوش کہکشاں بودہ است

کشیدی بادہ ہا در صحبت بیگانہ پے در پے
بنور دیگراں افروختی پیمانہ پے در پے[2]
دلِ تو از تب و تابِ تمنّا آشنا گردد
زند بر شعلہ خود را صورت پروانہ پے در پے

## (د) ایجاز و حذف :

انگریزی میں محاورہ ہے کہ اختصار نکتہ طرازی اور بذلہ سنجی کی جان ہے 'Brevity is the soul of wit' -[3]
مشرق کے نقاد اختصار کو جانِ کلام کہتے ہیں اور علمِ معانی نے اُس اختصار کو جو ادبیات سے متعلق ہے ، اصطلاح میں ایجاز کا نام دیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اکثر نقاد لکھتے ہیں کہ بڑے شاعروں کا ایجاز اعجاز کے رتبے تک

---

۱- امیر خسرو کا شعر ہے :
ہمہ آہوانِ صحرا سرِ خود نہادہ بر کف
بامیدِ آں کہ روزے بشکار خواہی آمد
۲- فارسی کے اس مشہور شعر کا فیضان اقبال کے شعر پر صاف دکھائی دیتا ہے :
وفا آموختی از ما ، بکار دیگراں کردی
ربودی گوہرے از ما ، نثار دیگراں کردی
اقبال نے یہ شعر تضمین بھی کیا ہے -
۳- لیکن یہ بھی ملحوظ رہے کہ ڈرائڈن (Dryden) کے قول کے مطابق جب wit کا کلمہ شعر کے لیے استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے مراد الفاظ کا صحیح انتخاب اور اظہار و ابلاغ کی موزونیت ہوتی ہے -

پہنچا ہوا نظر آتا ہے ۔ اس سلسلے میں سعدی کا کلام ِ نظم و نثر مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے ۔ مولانا روحی نے کہ "دبیر ِ عجم" کے مؤلف ہیں ، سنائی کا یہ شعر ایجاز کی بہت اچھی مثال کے طور پر نقل کیا ہے :

تا بحشر اے دل ار ثنا گفتی
ہمہ گفتی چو مصطفیؐ گفتی

اسی سلسلے میں یعنی نعت میں امیر خسرو کا ایک شعر بھی بے نظیر ہے :

بصورت ِ تو بتے کم تر آفرید خدا
ترا کشیدہ و دست از قلم کشید خدا

حافظ کی اُس غزل میں بھی نعت کے بہت اچھے شعر موجود ہیں جس کا مطلع یہ ہے :

ستارۂ بدرخشید و ماہ مجلس شد
دل ِ رمیدۂ ما را انیس و مونس شد
نگار ما کہ بمکتب نرفت و خط ننوشت
بنکتہ مسئلہ آموز صد مدرس شد

علم ِ معانی کے متخصّصین نے ایجاز یا اختصار کی تشریح و توضیح کرتے ہوئے کہا ہے کہ ابلاغ و اظہار ِ معانی کی تین صورتیں ہیں ؛ ایک تو یہ کہ الفاظ اتنے ہی استعمال کیے جائیں جتنے معانی کے اظہار کے لیے ضروری ہیں ، اسے مساوات کہتے ہیں ۔ ایک یہ کہ تشریح و توضیح کے لیے شاعر یا فن کار ذرا کھل کر بات کرے ، مثالوں سے اور حوالوں سے نکات و دقائق کی تشریح کرے اور کوئی اُلجھن نہ باقی رہنے دے ، اسے اطناب کہتے ہیں ۔ ایک صورت یہ ہے کہ شاعر یا ادیب الفاظ ِ قلیل میں معانیٔ کثیر ادا کرے ، اس کو ایجاز یا اختصار کہتے ہیں ۔ اختصار کو جان ِ کلام اس لیے کہا گیا ہے کہ جب شاعر کوئی دقیق یا پیچیدہ کیفیت تھوڑے لفظوں میں ادا کرتا ہے اور اس کی تمام دلالتیں ہم پر روشن ہو جاتی ہیں تو ذہن ِ انسانی کو ایک استعجاب سا بھی ہوتا ہے اور دل کو فرحت سی بھی نصیب ہوتی ہے ۔ مغرب کے نکتہ طرازوں نے یہ لکھا ہے کہ اختصار اس لیے ضروری ہے کہ الفاظ ِ کثیر کے ہجوم میں بعض اوقات سررشتۂ معنی گم ہو جاتا ہے ۔ جب موزوں ترین الفاظ کا انتخاب ہوگا تو ایجاز و اختصار ضرور وجود میں آئے گا ۔

حقیقت یہ ہے کہ جس طرح عبدالرحمٰن بجنوری نے بہ وضاحت لکھا ہے۔ ہر بڑا فن کار یا شاعر اپنے الفاظ کے انتخاب میں کفایت شعار ہوتا ہے۔ الفاظِ آبدار یا کلمات تاب ناک اس کی نظر میں زر و جواہر سے زیادہ قیمتی ہوتے ہیں۔ وہ کوشش کرتا ہے کہ کم سے کم الفاظ میں اپنے مطلب کی دلالتیں پڑھنے والے تک پہنچا دے۔

یہ درست ہے لیکن بات کو ذرا آگے بھی بڑھایا جا سکتا ہے۔ شاعری اور موسیقی میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اختصار کی کیفیت شاید موسیقی کی نسبت سے زیادہ بہتر طریقے پر بیان ہو سکے۔ نغمہ مخصوص سُرتیوں کے اُلٹ پھیر سے پیدا ہوتا ہے۔ اُنہی سُرتیوں میں ایک آدھ سُر ایسا بھی ہوتا ہے جسے جھلانے سے یا روشن تر کر کے دکھانے سے راگ کا مکھڑا زیادہ واضح ہوتا ہے اور راگ کی صورت نکھرتی ہے۔ اسی طرح ایسے سُر بھی ہیں جن کے استعمال کرنے سے راگ کی کیفیت تاثیر سے خالی ہو جاتی ہے اور راگ کا مکھڑا مسخ ہو جاتا ہے۔ ایسے سُروں کو اصطلاح میں بوادی سُر کہتے ہیں۔

شعر کی بھی یہی حالت ہے۔ اگر آپ نے الفاظ، جو سُرتیوں سے مشابہ ہیں، ٹھیک استعمال کیے ہیں اور ان کی ترتیب اور نشست وہی ہے جو معانی مطلوب کے اظہار کو لازم ہے تو معانی اپنی تمام دلالتوں کے ساتھ واضح ہو جائیں گے، لیکن اگر آپ الفاظ کے صحیح معانی سے واقف نہیں، ان کی نازک دلالتوں پر مطلع نہیں اور یونہی مترادف الفاظ سے کھیل رہے ہیں تو ہو سکتا ہے کہ آپ ایسے الفاظ استعمال کر جائیں جو بوادی سُروں کی طرح معانی کا حلیہ ہی بگاڑ کر رکھ دیں۔

ظاہر ہے کہ الفاظ جتنے قلیل ہوں گے اتنا ہی یہ امکان کم ہوگا کہ غلط سرتیاں لگائی گئی ہیں۔ جتنے زیادہ کلمات اور الفاظ استعمال کیے جائیں گے اتنا ہی غلطی کا امکان زیادہ ہوگا اور یہ خطرہ بھی ہوگا کہ ایسے الفاظ استعمال کر دیے جائیں جن سے معانی کی دلالتیں مستور ہو جائیں یا معانی مقصود کی بجائے اور معانی مترشح ہونے لگیں۔ جو فن کار مترادف الفاظ کثرت سے استعمال کرتے ہیں اور مختلف الفاظ کی دلالتوں میں تمیز نہیں کر سکتے وہ اکثر و بیشتر ٹھوکر کھاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ علمائے معانی نے ایجاز کو صنعت گری کا بہت اہم جزو قرار دیا ہے کیونکہ یہ صنعت تبھی ٹھیک استعمال ہو سکے گی کہ شاعر یا فن کار ان الفاظ کی تمام

دلالتوں یا تلازموں سے آگاہ ہوگا جو وہ استعمال کر رہا ہے۔

کلام کو ایجاز اور اعجاز کے رتبے تک پہنچانے کے کوئی خاص اور واضح اصول معیّن نہیں ہیں البتہ معانی کے متخصصین نے یہ ضرور لکھا ہے کہ حذف سے اکثر ایجاز کی صنعت وجود میں آتی ہے۔ حذف کی اصطلاحی تعریف یہ ہے کہ فن‌کار موقع محل دیکھ کر کلام سے ایسے ٹکڑے حذف کر دیتا ہے جن کے معانی پر سیاق و سباق دلالت کرتے ہیں۔ صرف و نحو کے عالم بھی حذف سے بحث کرتے ہیں لیکن وہ اکثر اسی دائرے میں محصور رہتے ہیں کہ مبتدا اور خبر کا حذف کہاں ہوتا ہے اور فعلِ ناقص کا کہاں[1]۔ لیکن علمائے معانی تمام صورتوں سے بحث کرتے ہیں۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ ٹکڑے کے ٹکڑے حذف ہو جاتے ہیں۔ شعر کے پس منظر میں کچھ واقعات ہوتے ہیں، ان کا ذکر حذف ہو جاتا ہے۔ ایسی صورتوں میں ظاہر ہے کہ بات ایجاز کے قریب جا پہنچی ہے۔ چنانچہ میرزا داغ کہتا ہے:

اُٹھنا ہی ان کی بزم سے دشوار تھا مجھے
اس پر سنبھالنا دلِ بے اختیار کا

اس شعر میں "یہ اور بھی قیامت ہوگیا" کا پورا جملہ تام محذوف رکھا گیا ہے:

تم کو ہے وصلِ غیر سے انکار
اور اگر ہم نے آ کے دیکھ لیا؟

یہاں شرط کی جزا کامل محذوف ہوگئی ہے یعنی "تو کیا ہوگا"۔ پھر داغ ہی کہتا ہے:

دلبر سے جدا ہونا یا دل کو جدا کرنا
اس سوچ میں بیٹھا ہوں آخر مجھے کیا کرنا

یہاں "چاہیے" کا ٹکڑا بڑے سلیقے سے محذوف ہوا ہے۔ جیسے آدمی

---

۱۔ بلبل ہوں، صحنِ باغ سے دور اور شکستہ پر
پروانہ ہوں، چراغ سے دور اور شکستہ پر
یہاں 'میں' محذوف ہے۔

خود کلامی میں مصروف ہو اور آخری کلمے پر خاموش ہو جائے۔

اس قسم کے حذف کی مثالیں اکثر شعرا کے کلام میں ملتی ہیں۔ لیکن وہ مقام جہاں حذف واقعتاً ایجاز کے رتبے تک پہنچتا ہے، بڑی مشکل سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ افعال کا یا مبتدا و خبر کا حذف کر دینا بڑی بات نہیں، کمال یہ ہے کہ پوری داستان کی داستان حذف کر دی جائے اور پھر قرینہ اس کا قائم رہے کہ یہ اہم حصے حذف کر دیے گئے ہیں۔ راقم السطور کے خیال میں نقل قول بھی حذف ہی کی ایک صورت ہے۔ اگرچہ اس میں بہت کم الفاظ حذف ہوتے ہیں لیکن ہوتے ضرور ہیں اور شعر کا لطف بڑھ جاتا ہے۔ ناظم کہتا ہے:

حشر میں کھینچوں ترا دامن، بھلا دیکھوں کہ تو
واں بھی جھنجھلا کر کہے "یوسف علی خاں چھوڑ دے"

اور عاشق کہتا ہے:

جلوہ افگن ہے جو وہ برق جمال
بام دیتا ہے صدا "طور ہیں ہم"

حسرت نے عیش کے نام سے یہ دو شعر نقل کیے ہیں لیکن مجھے یاد پڑتا ہے کہ دوسرا شعر ہجر کا ہے:

ہم امتحان ترا کر چکے ہیں خوب اے موت
پڑے جو وقت کسی پر، کبھی نہ تو آئے
ابھی تو اگلی ہی بدنامیوں کے چرچے ہیں
کسی کی ضد ہے کہ پھر عیش لکھنؤ آئے

یادش بخیر "مخزن" میں جاورہ کے ایک نواب صاحب کی غزلیں چھپا کرتی تھیں جو شرف تخلص کیا کرتے تھے۔ ان غزلوں کے دو شعر مجھے اب تک یاد ہیں:

بتوں پہ جا کے دل مبتلا نہیں آتا
پکارتا ہوں تو کہتا ہے جا، نہیں آتا

---

یادش بخیر قاصد! کہنا یہ ان سے جا کر
ہم بھولنا نہ سیکھے، تم بھولنا نہ بھولے

داغ کا یہ شعر نقلِ قول کی بڑی اچھی مثال ہے:

رخ روشن کے آگے شمع رکھ کر وہ یہ کہتے ہیں
اُدھر جاتا ہے دیکھیں یا اِدھر پروانہ آتا ہے

جلیل لکھنوی کا ایک شعر بھی یاد آ گیا ہے:

نقاب کہتی ہے میں پردۂ قیامت ہوں
اگر یقین نہ ہو دیکھ لو اُٹھا کے مجھے

پہلے تصریح کی جا چکی ہے کہ اقبال اپنے علم و فضل کی بنا پر مرادف، مترادف اور متحد المعانی الفاظ کی تمام دلالتوں میں تمیز کر سکتے تھے - یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں اکثر حذف کی ایسی مثالیں نظر آتی ہیں جو ایجاز کے مقام پر پہنچی ہوئی ہیں - بعض جگہ کسی واقعے یا کیفیت کا طویل پس منظر محذوف کر دیا جاتا ہے - اب کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل
یہی ہے فصلِ بہاری، یہی ہے بادِ مراد
قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

پہلے شعر میں داستان کا یہ ٹکڑا محذوف ہے کہ کسی نے اقبال سے یہ کہا ہے کہ بادِ مراد جنباں ہے اور فصلِ بہار نے صحنِ چمن میں ورود کیا ہے - اسے مخاطب کر کے کہتے ہیں:

یہی ہے فصلِ بہاری یہی ہے بادِ مراد

اور پھر یہ ٹکڑا حذف کر دیتے ہیں ''اسی بہار پر ناز تھا، اسی بہار کے گن گاتے تھے!''

دوسرے شعر میں پہلے مصرعے کے آخر میں یہ الفاظ محذوف ہیں: ''یہ عرض کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ:

ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد''

وہی دیرینہ بیماری ، وہی نامحکمی دل کی
علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی[1]
نہ اٹھا پھر کوئی رومی عجم کے لالہ زاروں سے
وہی آب و گلِ ایراں ، وہی تبریز ہے ساقی

پہلے شعر میں داستان کے یہ ٹکڑے محذوف ہیں : ساقی نے اقبال سے معاشران بزم کی شکایت کی ہے اور بڑی مایوسی کے انداز میں پوچھا ہے کہ ان لوگوں کو ہوا کیا ہے ۔ پہلے مصرعے میں اقبال معاشرانِ بزم کی تکلیف کی تحسین کرتے ہیں ، یعنی وہی دیرینہ بیماری ۔ اب یہ ٹکڑا محذوف ہے کہ ساقی نے یہ بھی پوچھا ہے کہ پھر اس کا علاج کیا ہے ؟ جواب دیا گیا :

''وہی آبِ نشاط انگیز''

اور یہاں بھی بہت سی باتیں محذوف ہیں ۔ ''وہی'' کا کلمہ ان تمام محذوفات پر دلالت کرتا ہے یعنی وہی آبِ نشاط انگیز جس سے پہلے علاج کیا جاتا تھا یا وہی آبِ نشاط انگیز جو تمہارے تصرّف میں ہے ۔

دوسرے شعر میں داستان کے یہ ٹکڑے محذوف ہیں : اقبال نے شکایت کی ہے کہ ایران و تبریز کا معاشرتی اور ثقافتی مزاج بدل گیا ہے ۔ ساقی نے تعجب سے کہا ہے کہ وہ کیسے ؟ ایران اور تبریز کی آب و گل کی کیفیت تو وہی ہے جو پہلے تھی ۔ اس کا جواب یہ ملتا ہے کہ اگر یہ سچ ہے تو یہ بتاؤ کہ عجم کے لالہ زاروں سے کوئی رومی کیوں نہیں اُٹھا ؟ اس شعر کی تعبیر کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ ''اے ساقی ! میں تسلیم کرتا ہوں کہ ایران و تبریز کی آب و گل میں کوئی فرق نہیں پڑا ۔ مانتا ہوں کہ یہ دعویٰ درست ہے لیکن یہ تمہیں بھی ماننا پڑے گا کہ ان لالہ زاروں سے پھر کوئی رومی نہ اُٹھا ۔'' اس غزل میں جس کا مطلع ہے :

کمالِ ترک نہیں آب و گل سے مہجوری
کمالِ ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری

---

۱۔ فارسی کا یہ شعر اس سلسلے میں قیامت کا ہے :
یکے دواست بدارالشفائے میکدہ ها
ز هر مرض کہ بنالد کسے شراب دهند

اگلے اشعار ایسے محذوفات پر دلالت کرتے ہیں جن کا سلسلہ دور تک پھیلا ہوا ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے جیسے اقبال میں اور اہلِ خانقاہ میں کہ اپنے آپ کو اہلِ فقر کہتے ہیں ، بحث ہو رہی ہے ۔ اہلِ خانقاہ اقبال کو قائل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ ہمارا تصورِ فقر صحیح ہے ۔ جب بات بہت دور جا پہنچتی ہے تو اقبال پہلے تو اس فقر کو یہ کہہ کر مسترد کرتے ہیں :

میں ایسے فقر سے اے اہلِ حلقہ باز آیا
تمھارا فقر ہے بے دولتی و رنجوری

اس کے بعد اہلِ خانقاہ مزید بحث کرتے ہیں ۔ جب اقبال دیکھتے ہیں کہ یہ لوگ جلدی قائل ہونے والے نہیں تو ان سے اس شعر میں خطاب کرتے ہیں :

نہ فقر کے لیے موزوں ، نہ سلطنت کے لیے
وہ قوم جس نے گنوایا متاعِ تیموری

اب بات ختم ہو جاتی ہے کہ واقعی بڑا عبرت انگیز نکتہ تھا جو اقبال نے سمجھایا تھا ۔ اس شعر کے بعد اقبال فوراً مضمون کا لہجہ بدل دیتے ہیں اور اس بحث سے کنارہ کشی اختیار کر کے کہتے ہیں :

سنے نہ ساقیٔ مہوش تو اور بھی اچھا
عیار گرمیٔ صحبت ہے حرفِ معذوری

---

مقامِ گفتگو کیا ہے اگر میں کیمیا گر ہوں
یہی سوزِ نفس ہے اور میری کیمیا کیا ہے
نظر آئیں مجھے تقدیر کی گہرائیاں اس میں
نہ پوچھ اے ہمنشیں مجھ سے وہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے

پہلے شعر میں گویا کسی نے اقبال سے پوچھا ہے کہ آپ کو یہ نسخۂ کیمیا گری کس طرح ہاتھ آیا کہ جو کوئی آپ کی صحبت میں بیٹھتا ہے ، اس کی طبیعت میں ذوق و شوق پیدا ہو جاتا ہے ؟ اسے جواب ملتا ہے کہ اس میں تعجب کی کیا بات ہے ۔ جو خود صاحبِ نفسِ سوزاں ہوتا ہے اسے دیکھ کر اہلِ دل کا خود بخود جی چاہتا ہے کہ وہ بھی اپنے تب و تاب اور سوز و ساز

کا مطالعہ کریں ۔[1]

دوسرے شعر میں 'ہم نشیں' کی ایک طویل تقریر محذوف ہے ۔ آخر اس چشمِ سرمہ سا میں تمھیں نظر کیا آتا ہے ؟ سرمئی آنکھیں کسی اور کی نہیں ؟ آخر انھی کی آنکھوں پر مرنا کیا ضرور ہے ؟ یہ اشعار اس طویل تقریر کا ، جو محذوف ہے ، جواب ہیں ۔ اس سلسلے میں مفتی صدر الدین آزردہ کے دو شعر یاد آ گئے ہیں اور نزاکت ان کی تشریح کی متحمّل نہیں :

مکھڑا وہ بلا ، زلفِ سیہ فام وہ کافر
کیا خاک جیے جس کی شب ایسی ، سحر ایسی
یا تنگ نہ کر ناصحِ ناداں مجھے اتنا
یا چل کے دکھا دے دہن ایسا کمر ایسی

ایک شعر اور بھی سن لیجیے :

کوئی ہم کو بھی سمجھا دو ، ان پر جی کیوں ریجھ گیا
تیکھی چتون ، بانکی چھب والے بہتیرے پھرتے ہیں

☆ ☆ ☆

---

۱- یکے بہ غمکدۂ من گذر کن و بنگر
ستارہ سوختۂ کیمیا گری داند

تیشہ اگر بسنگ زد ایں چہ مقامِ گفتگو ست
عشق بدوش می کشد ایں ہمہ کوھسار را

رب لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:

محمد ذوالقرنین حیدر: +92-3123050300

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: +92- 334 0120123

# بزمِ اقبال کی مطبوعات

| | |
|---|---|
| ۱- نذرِ اقبال : مرتبہ محمد حنیف شاہد - - - - | 7.00 |
| ۲- اقبال کی شخصیت اور شاعری : | |
| از پروفیسر حمید احمد خاں - - - - - | 10.00 |
| ۳- اقبال درونِ خانہ : مولانا خالد نذیر صوفی - - | 10.00 |
| ۴- مطالعۂ اقبال : مرتبہ گوہر نوشاہی - - - | 15.00 |
| ۵- اقبال اور تصوف : از پروفیسر محمد فرمان - - | 2.50 |
| ۶- فلسفۂ اقبال : مرتبہ بزم اقبال - - - - | 6.00 |
| ۷- فکرِ اقبال : از ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم - - - | 15.00 |
| ۸- منشوراتِ اقبال : (علامہ پر چند نثری تقاریر کا مجموعہ) | 2.00 |
| ۹- ذکرِ اقبال : از عبدالمجید سالک - - - - | 5.00 |
| ۱۰- علامہ اقبال : | |
| آقائے مجتبیٰ کی کتاب 'اقبال لاہوری' کا اردو ترجمہ | |
| از صوفی غلام مصطفیٰ تبسم - - - - | 1.50 |
| ۱۱- تقاریرِ یومِ اقبال : (۱۹۵۴ع) مرتبہ بزم اقبال - | 1.25 |
| ۱۲- مکاتیبِ اقبال : بنام خان نیاز الدین خاں - | 1.25 |
| ۱۳- اقبال اور 'ملا' : از خلیفہ عبدالحکیم - - - | 0.75 |

## بزمِ اقبال ، کلب روڈ ، لاہور

زریں آرٹ پریس ، لاہور